

SZÖVEGEK KÖZÖTT VI.

(FEJEZETEK A VILÁGIRODALOM KÖRÉBŐL)

Szeged, 2002.

Szerkesztette: Fried István
A szerkesztő munkatársa: Hódosy Annamária

A szerkesztésben közreműködött az SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi
Tanszéke komparatistikai posztgraduális hallgatóinak munkaközössége

B 182917



SZTE Egyetemi Könyvtár



J000231495

© A szerzők és a SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke
ISSN-szám: 1418-0480

Készült a SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékén Szegeden, 2002-ben

SZTE Egyetemi Könyvtár
Egyetemi Gyűjtemény

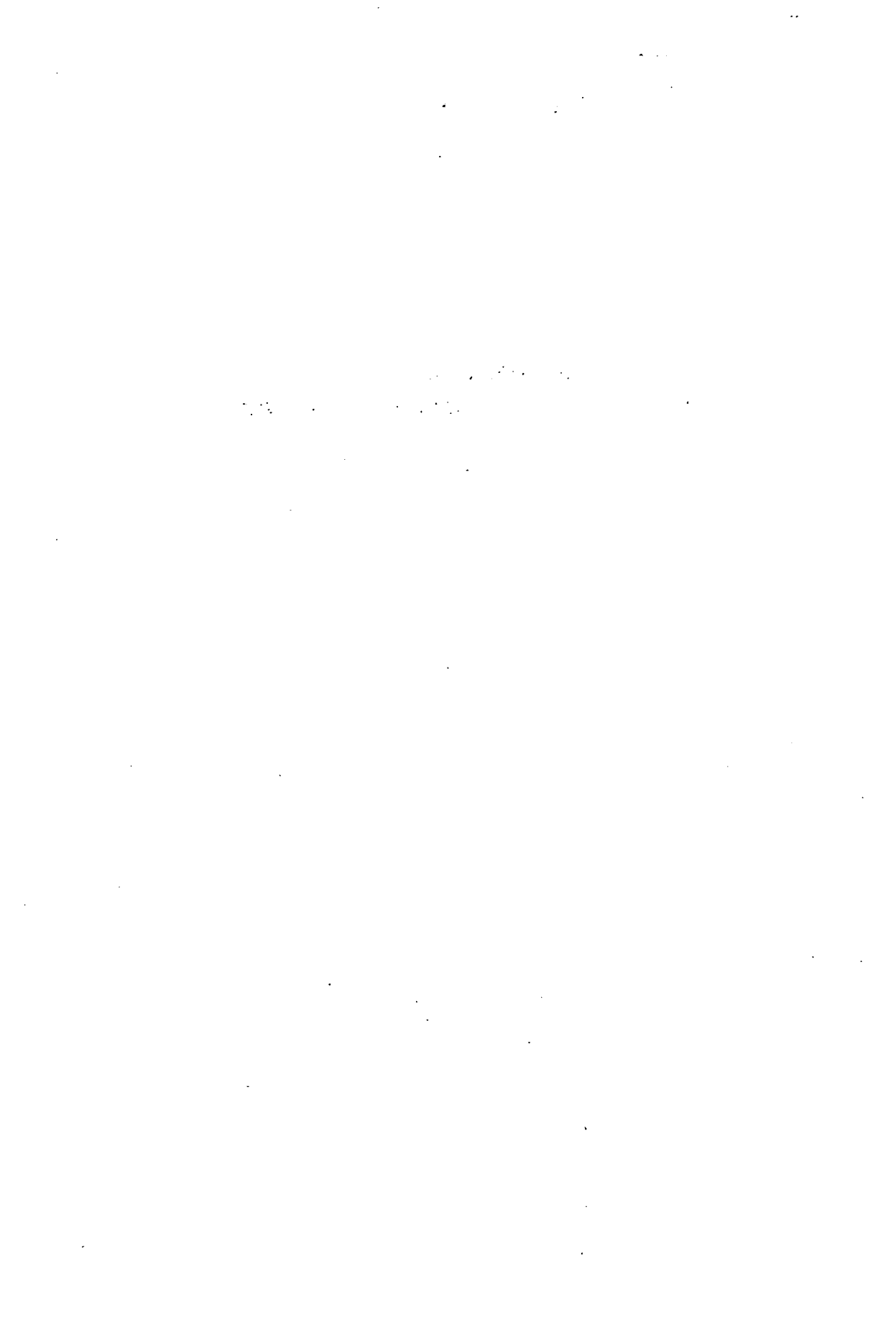
1

**HELYBEN
OLVASHATÓ**

B 182917

**Szövegek között VI.
(Fejezetek a világirodalom köréből)**

Szeged, 2002.



TARTALOMJEGYZÉK

Fried István: <i>Előszó</i>	1
Huba Márk: <i>Miért ne ölhetné meg Ali Babát a negyven rabló?</i>	3
Séra Bálint: <i>Családi (tük)ör</i>	17
Kocur László: <i>A szalamandrák interaktív katasztrófaregénye</i>	33
Tóth Ákos: <i>Egy (ki)állítás képei</i>	43
Sudár Balázs: <i>Kisértések (Agota Kristof: Trilógia)</i>	61
Varga Balázs: <i>A szövegműködés fenomenológiája</i>	73
Csapi Attila: <i>Hitlerológia (A halál költészete)</i>	85
Tamás Kinga: <i>Az Amerikai psycho egy lehetséges értelmezése</i>	109
Gyuris Gergely: <i>Az Amerikai psycho világszerű olvasata</i>	119
Sárközy Bence: <i>"A Super Marioban az a lényeg, hogy a világ tükröződik benne"</i>	155
Sághy Miklós: <i>"nem érdekel többé, mi a valóság"</i>	167
Némedi Andrea: <i>Láttelelet az ezredvégi irodalomról</i>	183
Papp p Tibor: <i>A kisebbségi irodalmak irodalomtudományon túli vetületéről</i>	191

ELŐSZÓ

Sorozatunk új darabja a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke hallgatóinak világirodalmi tárgyú érdeklődését tanúsítja; főleg abból a körből hoz tanulmányokat, amely a tanszék oktatói által tanított világirodalmi kurzusokon szóhoz jut. Miből következik, hogy nem annyira a kiemelkedő művek elemzésére vállalkoztak/vállalkoznak a dolgozatok szerzői, hanem olyanokéra, amelyekből elméleti következtetés vonható le, vagy amelyek révén a kortárs irodalmi gondolkodás egynémely sajátosságára lehet következtetni. Az a tény, hogy a nálunk és másutt viharos fogadtatásban részesült Bret Easton Ellis több dolgozatíró témája (a dolgozatok csak részben készültek egymástól függetlenül), mindössze annyit jelent, hogy nem feltétlenül kanonizált, „A nyugati kánon” szerves és mellőzhetetlen darabjait sorolják be a szerzők a „világirodalomba”, hanem a jelenkor irodalmi fejleményeit is igyekeznek részint összeolvasni a kortárs elméleti (kisebb részben irodalomtörténeti) áramlatokkal, részint a változó irodalmi világ műveiben érzékelhető irányairól is szeretnének véleményt mondani. A dolgozatok egy része szemináriumi munka, más része diákköri dolgozat megszerkesztett változata, egy újabb csoportja pedig tudományos érdeklődés első terméke. Olyan graduális és posztgraduális kurzusok szerveződtek a tanszéken, amelyek az összehasonlító irodalomtudomány részterületeinek a szokásosnál több figyelmet szenteltek. Mint például az irodalom és a társművészetek „egymást kölcsönösen átvilágító” viszonya, referencialitás, intertextualitás és elbeszélés lehetséges kapcsolata, irodalom és társtudományok egymást magyarázó érintkezése, süllyal irodalom és filozófia, amint egy művé alakulnak).

A kötetet összeállító (posztgraduális) munkaközösség, hozzájuk néhány graduális, komparatista szemináriumi résztvevő csatlakozott, úgy gondolta: érdekes lehet egyfelől egy és ugyanazon műnek több nézőpontból való szemlélete, még hozzá olyané, amelynek magyar befogadása korántsem minősíthető problémamentesnek, másfelől annak demonstrálása: a kurzusok viszonylag egységes tematikája ellenére a hallgatói érdeklődés meglehetősen szórtnak mondható, sem az elméleti, sem a történeti megközelítésben nem fedezhető fel egyetlen, minden másfajta kizáró „iskola”. Éppen ellenkezőleg: a sokrétűség, a tematikai és gondolati sokféleség, a módszertani eljárások különbözősége az, ami jellemzőnek mondható. A kötet valamennyi munkatársát áthatja annak a véleménynek elfogadása: elvileg valamennyi, a tudományos kritériumoknak

megfelelő „megközelítés” helyes (lehet), nincsenek megkülönböztetetten előnyben részesített elméleti-történeti „iskolák”; ellenben álljon az irodalmi mű az előtérben, ne a váz, az épület szerkezete látszódjék, hanem a nyelvi műalkotás. Illetőleg: a probléma, amelynek fölbukkanása, fölvetődése az olvasás során arra sarkallta olvasóját, hogy dolgozata formájában adjon számot a probléma értelmezése közben szerzett tapasztalatairól.

Ez a kötet, hasonlóan az első öthöz, nagyon sokat köszönhet annak a közös munkának, amely a Tanszék oktatóit és hallgatóit a folytonos párbeszédre, vitára, a nézetek türelmes cseréjére tanította. Arra ugyanis, hogy nem egyetlen helyes vélemény létezik. Meg arra, amire Márai Sándor figyelmeztetett: Gondold meg, csak az ember olvas! Az olvasás és (ön)értelmezés tanárhoz, diákhoz méltó feladat, amely a kölcsönös egymásra figyelés során lehet fogalmazássá (amely szóban a fogalom is rejtőzik), de értéssé, megértéssé is. Nem egyszerűen a türelem gyakorlásáé, hanem az esetleg idegen vagy csupán más (tudományos) nézetek el/befogadásáé is. Kilépve a magyar irodalom meghitt mezejéről, magyar értelmezőként mégis, a nem magyar irodalmakban tájékozódva, a továbbiakban ismerősebb lesz a magyar irodalom. Hiszen a magyar irodalom szintén része a világirodalomnak, a magyar és a nem magyar irodalmak termékeny összelátása mindenképpen nyereség, nemcsak a komparatisták számára.

Szeged, 2002. áprilisában

Fried István

Huba Márk
MIÉRT NE ÖLHETNÉ MEG ALI BABÁT A NEGYVEN
RABLÓ?

**(AZ EZEREGYÉJSZAKA MESÉJÉNEK NARRATOLÓGIAI –
FUNKCIONÁLIS ELEMZÉSE)**

*„Az emberek a világgal eggyé váló írás
alapján beszélnek; a végtelenségig beszél-
nek erről az írásról, és ezen írás minden je-
le írás lesz egy új diskurzushoz; ám minden
diskurzus ehhez az elsődleges íráshoz
fordul, amelynek megigéri, ugyanakkor
elhalasztja a visszatérését.”*

(Foucault)

Az eddig megszokott elgondolásokban már-már természetes és elvárt követelmény, hogy az *Ali Baba és a negyven rablóról* úgy gondolkodjunk, hogy ebben a mesében a negyven rabló és rablóvezér halála lehet a szöveg egyetlen végkimenetele, holott a szöveg elemeinek elrendezésében, narrációs stratégiájában nem érvényesül egyértelműen a rablók szükségszerű pusztulása. A szöveg elbeszélését tekintve nincsen olyan domináns elem, ami erre utalna, inkább az egyenrangú felek harcát olvashatjuk (kellene olvasnunk) Ali Baba történetében. Tehát újra feltéve a címbeli kérdést: miért a negyven rabló hal meg a történet végére (a rablóvezérrel együtt), és nem Ali Baba lesz a szerencsétlen áldozat?

Elemzésünkben *Az Ezeregyéjszaka* meséinek egyik legismertebb darabjának (*Ali Baba és a negyven rabló*) motívumait, kulturális hagyományait nem fogjuk vizsgálni, hanem a mese poétikai sajátosságainak eredünk nyomába a szöveg narrációján keresztül. Természetesen hasznos lehet az általunk most pillanatnyilag nem – de valószínűleg a jövőben sem – választott probléma vizsgálata is, hiszen annak a magyar irodalmat is érintő vonatkozásai is vannak. Staud Géza *Az orientalizmus a magyar romantikában* című könyve vizsgálja is ezt a kérdést, foglalkozik *Az Ezeregyéjszaka* meséivel, hiszen tudjuk, hogy a keleti mesevilág, mondavilág elemei az európai kultúrkörben is teret hódítottak, főleg a romantika idején. Viszont mi nem is lennénk képesek *Az Ezeregyéjszaka* meséinek motívumrendszerét felkutatni, hiszen az majdhogynem a végtelenségig összetett és rétegzett, valamint egy kultúráközeli olvasathoz szükséges lenne az adott nyelv

ismerete is, amelynek nem vagyunk birtokában.

Mivel a magyar nyelv nem tudja olyan elevenen hordozni az arab, perzsa kultúrák örökségeit, így eltekinthetünk attól, hogy az Ali Baba vizsgálatában ennek a kulturális hagyománynak nagy mértékben – vagy bármilyen tekintetben is! – alárendeljük magunkat. Az Ali Baba és a negyven rabló jelöleteit kultúrafüggetleneknek kell tekintenünk, mert dolgozatunkban most a mese műfaját vizsgáljuk, és nem egy kultúrdokumentumot, így a mese morfológiai jegyeit tartjuk a szemünk előtt, nem pedig az adott kultúrkörhöz kapcsolódó ismérveket, jelképeket.

Alaptézisek

Számunkra az ismert mese szövege inkább abból a szempontból lesz érdekes, hogy miként érvényesülnek abban a narratológiai elemek, a mese mint mese mennyiben felel meg a mesemondás követelményeinek, illetve a szövegben a mesemondás autentikussága milyen ágenshez rendelhető hozzá, és mindennek a szöveg megértésében-értelmezésében milyen szerepe lehet.

Propp óta tudjuk, hogy a mese nem nyelvi hagyományokból áll össze, hanem sokkal inkább strukturális elemekből szerveződik. Ezért a meseelemzések-értelmezések elsősorban nem nyelvi alapon kell, hogy szerveződjenek, hiszen az áthagyományozódott, szájról szájra terjedt népmesék nyelvi biztonsága erősen kérdéses.¹ Ugyanez a helyzet *Az Ezeregyéjszaka* meséivel is, hiszen az eredeti szöveg megléte is vitatott, külön filológiai problémát jelent az eredeti mesegyűjtemény felkutatása is. Mindebből következik, hogy a fordításokban sem a nyelvi, nyelvszemantikai elemek a meghatározóak, mérvadóak, hanem sokkal inkább a mese nyelvi struktúrája, a mese szövete, ahogyan a mese elmesélődik, amilyen viszony létrejön a szereplők között. A mese elbeszélése, logocentrikussága lesz a műfaj meghatározó tényezője.

A mese funkcionális eleme a mesemondás. Történetmondásra kell épülnie minden mesének, amelyben nem a történet tárgya, a cselekmény színes volta a meghatározó, hanem a legfontosabb elem az, hogy éljen a mese, „mesélődjék” a mese. A mese a szereplők jellemein keresztül érvényesül, és ekkor nem a szereplők maguk a lényegesek – hiszen minden mese szereplői sztereotip figurák: van egyéniségük, de ez teljes mértékben alárendelődik a mesemondásnak. A szereplők létrehoznak egy viszonyrendszert, amelyben nem a jellemük a meghatározó, hanem az elrendezettségük. Ebben az elrendezettségben indul meg a történetmondó

¹ Természetesen az ismert szerzőjű, eredeti kézirattal is rendelkező „műmese” esetében egészen más lehet az elméleti hozzáállás akkor, ha nyelvelméleti megközelítést alkalmaznánk.

folyamat, amelyben a meseszereplők szerepüknek megfelelően kielégítik a mese funkcionális sémáit. A mese műfaja kapcsán értelmetlen olyanokról beszélni, mint jellemfejlődés vagy realista ábrázolás, történelemszemlélet vagy más irodalmi-esztétikai megjelölés. A mesék hasonlítanak egymásra, azonos morfológiai jegyekkel rendelkeznek, de lényegük az elbeszélésben, az elbeszélendőségben, a mesélésben áll. A mesékben a történetmondás az elsődleges a funkcionális meseszerepekkel szemben.

Az Ezeregyéjszaka meséiről tudjuk, hogy azok egy kerettörténetbe ékelődtek, és mindegyik darabja egy külső mesemondó kontextus belső meséje. Ebben a strukturális vonásban már ott szerepel az a szándék, amely a mesemondás lényegi argumentumának megfelelni kíván, célja: egy történet elbeszélése. Vizsgálódásainkban ezt a külső keretet elfogadjuk, de nem kezeljük értelmezésünknek részeként, hanem megmaradunk a választott szöveg szűk határain belül: a címtől az utolsó mondatig bezárólag. A mese lényege a „szövegelés”, vagy a „szövegellés” (sic!), a szöveg létrehozása, megteremtése az elbeszélés által. Így a kerettörténet is azt bizonyítja, hogy a mesemondás lényegében a mese elbeszélésében van, ahol a mesemondó egy olyan autoriter figura, aki irányítása alatt tudhatja a mese egészét.

Amennyiben a mese lényegi elemének (a szövegmondásnak) működését szeretnénk rekonstruálni, feltérképezni a szövegben, akkor – újfent hangsúlyozva – egy kulturálisan neutrális elgondolást kell követnünk, ahol a cselekményelemekhez hozzárendelhető jelentésegységek csak a műfaj szempontjából relevánsak, azoknak csak a narratológiai értékét, narratológiai funkcióját tartjuk szem előtt. Így az Allah-kép (mint elemzésünk központi eleme) nem lehet jelen esetben a mohamedán vallás istene, hanem pusztán egy tulajdonnév, csakúgy mint a többi szereplő neve.

Allah az iszlámban lényegét tekintve a keresztény kultúrkörben (és másokban is) létező Istennel adekvát transzcendens lény – kis túlzással –, ez a mohamedán isten *neve*. Számunkra a jelen helyzetben az az attribútuma a meghatározó, miszerint Allah is egy név, egy tulajdonnév ugyan, de specifikus jelentést nem hordoz. Isteni létét vallásfilozófiai értelemben természetesen nem tagadjuk, de a jelen interpretációs eljárásban deszakralizáljuk isteni princípiumát, olvasatunkból kivesszük a vallási horizontot.

Érdemes a szereplők által felépített rendszert a szöveg megközelítésének alapjává tenni, azaz a szereplőket kellene sorra vennünk: kik szerepelnek az *Ali Baba és a negyven rabló* című mesében? Természetesen a címszereplők – Ali Baba és a 40 rabló és a vezérük, akinek a funkciójára még kitérünk –, valamint mellettük Mardzsána, a szépséges és felettebb okos rabszolgány; Abdullah, Ali Baba szolgálója; Mohammed, Ali Baba fia; Kászim, Ali Baba testvére és feleségeik. De ne feledkezzünk meg még egy szereplőről, aki a történet egész cselekményében

jelen van, nevét többször említik, bár személye nem jelenik meg testi valójában, és látszólag ugyan, de a cselekménybonyolításban sem vesz részt. Ő a szöveg Allah nevű szereplője, aki a háttérbe szorul, őrá csak hivatkoznak, személyesen nem mutatkozik, de mindannyian ismerik. Allah személye számunkra minden más előforduló figurával egyenrangú személy, az ő tekintetében sem érvényesülhet a mohamedán kultúrának a külső kontextuális hatása, csak a szöveg belső szerkesztettsége az, ami számunkra az elemzés szempontjából most meghatározó.

Allah szerepe

A szöveg belső szerkesztettségében, a mesemondás tekintetében az Allah nevű szereplő helyzete megkülönböztetett figyelemben részesül. A történetből kibontakozó két ellentétes szereplőtábornak mindegyike ismeri ezt az alakot – Allahot –, hivatkoznak is rá igen gyakran. Allah a „közös ismerős”, akinek nemcsak az ismertsége a figyelemfelkeltő, hanem a mesemondás tekintetében elfoglalt helyzete is. A szövegben a legelőször említett szereplő Allah, aki már a történet kezdetén, az első mondatban, centrális pozícióba kerül, omnipotens karaktert kap: „*Azt mesélik – de Allah jobban tudja, mert kifürkészhetetlen az ő útja ...*”² – indító sorban érezhető, hogy kiemelt jelentőségű az ő alakja. Már a mesemondás tekintetében is meghatározóvá válik Allah, a mesemondó személyének a szintjére kerül (vagy annál is feljebb?), és mindemellett a szereplők mindegyike is hivatkozik rá a történet (minden) egyes szakaszában. Allah alakja olyan lesz a mesében, aki a mese lényegi funkciójában, a mese elmesélésében a legnagyobb kompetenciával rendelkezne, de valami okból kifolyólag nem veszi fel a narrátor szerepét, hanem csak utalások, említések, hivatkozások szintjén szerepel a mesében, de maga nem mesél.

Az Allah nevű szereplő személye a recepció szempontjából is kiemelkedő jelentőséggel rendelkezik. Az elbeszélői keretben, a mesemondás szempontjából kijelölődik egy elem – Allah –, aki mindent jobban tud, még a mesemondót is felülmúlja. (Pontosabban: a mesemondókat, hiszen a későbbiekben mások is átveszik vagy bitorolni igyekeznek a mesemondói státuszt.) Az olvasó önkéntelenül is odafigyel erre a névre, így a cselekmény nyomon követésekor is „felkapja fejét” nevének minden említésekor, merthogy annak mindentudása miatt mintegy tőle várja a megoldást. Csakhogy a szöveg elbeszélésében Allah csak mindent-tudásával emelkedik ki, aktivitásával egyáltalán nem. Ezért jelenléte

² Az idézetek forrása: *Ali Baba és a negyven rabló*. In.: *Az Ezeregyéjszaka meséi*. (Ford.: HONTI Rezső) Kriterion Könyvkiadó, Bukarest. 1977.

zavaró is, mert folyamatosan hivatkoznak rá anélkül, hogy Allah döntésre vinné a dolgokat. Így az olvasói oknyomozásban Allah személye megmarad mindentudónak, de funkciója – egyelőre még – definiálatlan.

A mese szerkezete, elemzése

Vizsgáljuk meg vázlatosan az *Ali Baba és a negyven rabló* szerkezetét! Főbb pontokba foglalva tekintsük végig a szöveg meghatározó szerkezeti egységeit, cselekményének főbb csomópontjait! Általánosságban elmondható, hogy a mese cselekménybonyolítása folyamatosan fenntartja az érdeklődést: fordulatokban gazdag, több izgalmas jelenetet is felmutat. Egyenes vonalú a szerkesztettsége, fellelhető benne konfliktus, bonyodalom, megoldás, de mindez színes cselekményelemekkel. De nézzük meg most vázlatosan a történet főbb elemeit!

Szükséges nulladik pontként a mese elbeszéléséből kiemelni a történet indítását, ahol az Allah nevű szereplő – a már említett módon – az elbeszélés tekintetében központi szerephez helyeződik.

Alapszituáció:

Ali Baba a hegyekben találja meg munkáját, favágásból él – mindeközben „**Allahot³ magasztalta és dicsérte**”.

Ali Baba meglátja a rablókat, akik egy titkos barlangajtóhoz mennek, meghallja a vasajtó jelszavát is, ahová ő is behatol – közben így szól: „**Nincs másutt erő és nincs hatalom, csak a felséges és magasztos Allah kezében!**”

Ali Baba testvére Kászim elindul, hogy ő is felkutassa az öccsétől hallott barlangot – teszi ezt ezekkel a szavakkal: „**Holnap reggel, ha Allah is úgy akarja, elindulok a hegységbe, és még sokkal több arannyal térek vissza hozzád, mint amennyit az öcsém hozott.**”

Konfliktus:

A rablók tetten érik Kászimot a barlangnál, megölik és felnégyelik – és közben így szólnak: „**Magasztaltassék Allah, aki megszabadított bennünket ettől az átkozott gazembertől!**”

Ali Baba elindul felkutatni legyilkolt testvérét – „**Allah védjen, minden rossz elmúljon, és ő bajunkban ellenünk ne forduljon!**”

Bonyodalom:

Ali Baba testvérenek holttestét ügyesen összevarrják, majd elhunytát természetes halálnak álcázzák – Allah nevének említése több alkalommal történik.

A rablók bosszút esküsznek – mondja a rablóvezér: „**Lehet, hogy így nyomára**

³ A félkövér kiemelések tőlem. (H. M.)

akadtok ellenségünknek, és Allah az utatokra vezeti."

Tetőpont(ok):

Mardzsána többszörösen is megmenti urát – Ali Babának a következőképpen meséli történetét: „*Mert nagy veszélyből menekültél meg ma éjszaka, és Allah tiszta szíved kedvéért megőrzött a pusztulástól és a csúfos haláltól, téged meg a tieidet. Azok pedig, akik neked vermet ástak, maguk estek bele Allah szent akaratából.*”

Az életben maradt rablóvezér bosszút tervel – „*(...) a mindenható és dicsőséges Allah azért hagyott életben, hogy a bosszút végrehajtsam, s ne maradjon szégyen rajtam (...) Amit sok ember segítségével el nem értem, most Allah segítségével magam fogom véghezvinni!*”

Megoldás:

(10) Mardzsána ismét megmenti – megölve a Rablóvezért⁴ is – Ali Babát – „*A tört meggillantva pedig tisztán látták, hogy Allah halálos veszélytől és keserves halál küszöbéről rántotta őket vissza szolgájuk, Mardzsána keze által.*”

A felvázolt cselekményszerkezetből látszik, hogy annak a meghatározó pontjaiban Allahra mindig hivatkoznak, rendszeresen előkerül a neve. Minden órá való hivatkozás magában hordozza az Allah nevét említő figura függő státuszát Allahtól. Allah a hivatkozásokban mindig cselekvőként, meghatározó tagként szerepel, úgy mint: ha Allah is akarja, Allah véd, segít stb. Így felírhatunk egy matematikai összefüggést a szereplőkre: $Sz=f(A)$, ahol Sz =Szereplő, A =Allah. Azaz: a Szereplőket Allah függvényében kell értelmeznünk. Mindehhez viszont azt is hozzá kell tennünk, hogy Allah természetesen egy változó, hiszen az ő függvényében alakul a Szereplők helyzete is. Az A (Allah) mindenféle értéket felvehet, bármelyik oldalt támogathatja, előjelektől függetlenül. Természetesen a felvett értékei meghatározzák az Sz (Szereplők) koordinátabeli helyzetét is, a történet végkimenetelét. Allah egy ismeretlen, mert viselkedése nem prognosztizálható, de az összefüggésben a Szereplők programozni kívánják Allah viselkedését.

Fel kell hívni a figyelmet Allah nevének említései kapcsán arra, miszerint nagyon fontos az a tartalmi elem, hogy hol, milyen helyzetben emlegetik Allahot. Megállapítható, hogy neve mindig akkor kerül előtérbe, amikor a cselekmény elbeszélésében, a történetben valamilyen fordulat lenne aktuális, amikor valamilyen változás bekövetkezte van kilátásban. Allah neve mindig valamilyen akcióhoz köthető. Dikcióban nem kerül elő Allah neve, legfeljebb csak közvetetten, egy akcióhoz, cselekményes részhez kapcsolódóan, ekkor anaforikus (visszaul a

⁴ Tudatosan használom a Rablóvezérre a nagy kezdőbetűt, hiszen szerepe jelentős, így hangsúlyoznám egyediségét, egyenrangúságát a többi szereplővel.

meg történt, elvégzett cselekményre) vagy kataforikus (előrevetíti a bekövetkezendő eseményeket) szerepe van.

Le kell szögeznünk, hogy a mesében a különböző jelölőelemek egyértelműek, a cselekménybonyolítás jól szervezett, a mese műfajának megfelel. Nincsenek értelmezési problémák a mese cselekményét illetően, a szemantikai részt nézve akár didaktikusan is egyértelmű a mese szövege. Viszont a cselekménymondás, a cselekmény elbeszélése már nem ilyen egyértelmű, amely abból fakad, hogy a szereplők érdekcsoportjai nincsenek az elbeszélés szempontjából abszolutizálva, nincs meg a romantikus érték kiválasztás a jó szereplő oldalán. Az elbeszélés semleges jelleget vesz fel, nem deklarálja, hogy a rablóknak kellene mindenképpen pusztulniuk. (Talán egy jól szerkesztett narrációval szemben ez elvárásunk is lehet, bár itt a külső kontextus elbeszélője (aki mesél) szubjektív tényezőnek számít.) Mindennek oka egy feszítő elem, egy szereplő: ez Allah, mert a hozzá való viszonyulás minden szereplő esetében azonos. Látható a mese szerkezetéből, hogy két csoport áll egymással szemben: Ali Baba köre és a Rablóvezér köre. Ugyanakkor mindkét társaság ugyanolyan hangsúllyal emlegeti Allah nevét, mint ahogy az az idézetekből is kiderül: feladatuk elvégzéséhez oltalmat, segítséget kérnek, várnak Allahtól, az ő kezébe helyezik egész életüket, őt tartják mindenek tudójának. Miből fakad ez a recepció számára hatalmasnak tűnő naivitás (ha ugyan ez naivitás), ahol mindkét világ ugyanúgy tekint egy szereplőre, és ez a szereplő sem választ az előbbiekből?

Érdemes ebből a szempontból megvizsgálni a szöveget, hogy abban Allahnak milyen szerepe van, a cselekménynek mennyire lehet az ő személye a mozgatórugója? Különbséget tesz-e Allah az egyes szereplők között?

Ha a címet vizsgáljuk, láthatjuk, hogy abban már eleve kijelölődik egy negatív sztereotípiát: Ali Baba áll az egyik oldalon (akiről természetesen megtudjuk, hogy ő nem rabló), valamint vele szemben szám szerint negyven ember (+ a rablóvezér!), akik már megnevezésük révén is – rabló – eleve a gonosz szerepét játsszák a történetben. Mindez a jelentéstársítás az előítéleteinkben gyökerezik, hiszen a rabló csak rossz ember lehet.⁵ De itt hívjuk fel a figyelmet arra, hogy léteztek a történelemben olyan legendás rabló-figurák is, akik határozottan pozitív szerepkörrel rendelkeztek, gondoljunk itt Robin Hoodra, Rózsa Sándorra. Ezt a

⁵ Ali Baba nevéhez önkéntelenül is hozzákapcsolódik a gyermeki ártatlanság képze, hiszen a 'baba' hangalak asszociálja ezt a jelentésegységet, tehát mintha Ali Baba már eleve naiv és ártatlan lenne. Ez nyilván csak véletlen, és csak a magyar olvasó számára érdekesen játékos elem a mesében. A jelen értelmezésben nem is lehet szempont, hiszen a nyelvi elemzést kizártuk.



preszuppozicionált olvasatot, hogy a rablók csak gonosz, kegyetlen rablógyilkosok lehetnek, a szöveg narrációs stratégiája nem támasztja alá, hiszen abban mind Ali Baba köre, mind pedig a Rablóvezér társasága ugyanolyan viszonyban van a mese központi szereplőjével, Allahhal, ugyanolyan tulajdonságokkal, ugyanolyan súllyal emlegetik Allah alakját. A rablókhoz kapcsolódó negatív képet rombolhatja szét a szöveg indításakor bemutatott kincses raktár, amelynek az eredete felettébb bizonytalan. Amikor Ali Baba bejut a barlangba a kincsek közé, a következőkön elmélkedik (Hangsúlyozzuk: Ali Baba gondolatait olvassuk!): *„Elgondolta magában, hogy még sok nap, sőt több esztendő sem lett volna elegendő arra, hogy ezek a rablók ilyen csodálatos kincseket összehordjanak, vagy még csak egy kis részét is felhalmozzák.”* – indul Ali Baba racionális filozofálása a töméntelen mennyiségű kincs láttán. *„Ennek a kincsnek már régen itt kellett lennie, mielőtt a rablók ráakadtak, és egészen bizonyos, hogy nem becsületes és törvényes úton jutottak hozzá.”* – de honnan tudja ez utóbbit Ali Baba? Itt pusztán a címszereplő mond ítéletet a többi szereplőről, akik viszont narrációs szempontból övele egyenrangúak: ugyanolyan a viszonyuk a rablóknak Allahhoz, mint Ali Babának, mindkét érdekszféra ugyanúgy közelíti az elbeszélés szempontjából kulcspozícióban lévő szereplőt. Ali Baba a szöveg elején prejudikál, amely az olvasás későbbi szakaszában irányítja a befogadó gondolatait is, holott az elbeszélés technikája nem értékkiválasztó egyik társaság tekintetében sem. Ezért olvasatunkban ezt az előzetes ítéletalkotást kell szétrombolnunk, hogy megérthessük a szereplők egyenrangú, polifonikus helyzetét.

A szövegben a rablók feltételezhetően tényleg rablók, hiszen erre van is két utalás a mesében: egyszer, amikor Kászimot megtalálják, éppen egy kifosztott kereskedőkaraván kincseivel térnek a barlanghoz, illetve a Rablóvezér is úgy beszél az embereiről, hogy azok máshoz sem értenek mint a rabláshoz. No de a konfliktus a szövegben a két kör között nem a „mesterségek” közötti konfrontációból fakad, hanem a mese strukturálisan funkcionális pólusait hivatott csak betölteni egyrészt a rablóbanda, másrészt Ali Baba háznépe. Ali Baba favágó foglalkozása sem releváns a történetben. Olvasatunkban a foglalkozásokhoz társadalmilag hozzárendelt presztízsértékektől el kell vonatkoztatnunk. Amennyiben ezt nem tesszük meg, erősen kirajzolódhat a szövegnek egy marxista interpretációja, ahol a burzsoá rablók a mese végére elnyerik méltó büntetésüket, de még Ali Baba gazdag testvére is meglakol azért, mert irigy és tehetős volt, Ali Baba pedig mint a proletariátus képviselője, aki nagyon szegény volt, és fizikai munkával tartotta el magát, rendelkezhet a rablók kincsével. Ekkor meglehetősen didaktikussá válik a mese értelmezése, amelyben a retorikai elemek esztétikuma nem érvényesülhet, hiszen

egy kezdetektől determinált, marxi realizmust olvashatunk a szövegben.⁶

A történet cselekményének alakításában, bonyolításában mindkét oldal egyenrangú. A cselekmény lényegi része Kászim halálával kezdődik, amikor is mindkét érdekszféra megpróbálja irányítani a cselekményt, saját malmára hajtani a vizet, és ugyanolyan helyzetekben, egymással szöges ellentétben emlegetik a mese omnipotens figuráját, Allahot. A két kör minden tekintetben ellentéte egymást: Ali Baba, a címszereplő inkább inaktív, csakúgy mint a negyven rabló, nem tudunk meg róluk sokat, csak két rablóról, akik cselekedeteikkel mintegy kiegyenlítik a mese elején még cselekvő Ali baba tetteit. Ali baba cselekvő magatartása bátyja haláláig tart, ettől a ponttól kiadja kezéből az irányítást – ha ugyan eddig ő vezetett –, és Mardzsána kezébe helyezi. Ali baba így szólt, amikor megtalálta testvére felnagyelt tetemét: *„Nincs másutt erő és nincs hatalom, csak a felséges és magasztos Allah kezében! Ő teremtett minket, és hozzá térünk vissza. Senki nem kerülheti, amit a végzet számára előírt. Amit titokban elrendelt a sors, az beteljesedik.”* – és itt kezdődik igazán a cselekmény. Ali Baba köréből inkább Mardzsána az, aki aktív, cselekvő, a rablók közül pedig a Rablóvezér. Közös kettejükben – bár ez inkább egy látens vonás –, hogy a címbe nem szerepelnek, hiszen rablóból is, a rablóvezérrel együtt, 41 van, és nem 40, Mardzsána pedig szintúgy csak később bukkan fel a mesében, mint rabszolganő.

Érdeemes itt a szereplők strukturális modelljét⁷ felvázolni, arról néhány megállapítást tenni és kiegészíteni. A modell lényegesebb elemeit kiragadva beszélhetünk *adóról* és *kapóról*, valamint *segítőtársról* és *ellenfélről*. Ezekhez a szerepekhez hozzárendelhetők a konkrét figurák is, de utána ennek a szereptársításnak a kritikáját kell adnunk. Az adó az, aki útnak indít, aki megindítja az eseménysort – Allah; a kapó a mese hőse – Ali Baba; a segítőtárs Mardzsána; az ellenfél a Rablóvezér. Az egyes szerepeknek különböző modalitások felelnek meg. Így az adó és kapó között a *tudni*, a segítőtárs és az ellenfél között a *képesnek lenni* modalitás a meghatározó. Ez a tézis elfogadható, hiszen Ali Baba Allah kezéből „kapja”, és annak kezébe is „adja” a későbbi eseményeket, történéseket. Mardzsána és a Rablóvezér viszont már az aktív, cselekvő figura a mesében, ők próbálják a kompetenciájukat egymással szemben érvényesíteni.

Már ebben a strukturális elrendezésben is megbújik az értékítélet, holott a

⁶ Nyilván ezt az értelmezést sem lehet elvetni, sőt, megállapíthatjuk, hogy sok mesének lehet ilyen jellegű értelmezése, amely a mesék strukturális elemeiből szükségszerűen következik is.

⁷ MELETYINSZKIJ, J. M.: *A mese strukturális-tipológiai kutatása*. In.: PROPP, V. J.: *A mese morfológiája*. Osiris Kiadó, Budapest. 1999. (170.)

szerkezeti leírásnak éppen az értékmentességet kellene hangsúlyoznia. Az *ellenfél* megjelölés negatív sztereotípiát képez, holott mi éppen ennek az értékképzését kívánnánk megszüntetni. A fenti strukturális elrendezést módosítja az a tény, hogy a szerepek funkciói, főleg a tudás funkciója, nemcsak egy szereplőhöz kapcsolódnak. A tudásért az ellenfél is ugyanúgy síkra száll, mint az előzetesen pozitívnak titulált szereplőcsoport. Minden szereplő ugyanúgy törekszik arra, hogy Allahhal kapcsolatot létesítsen, hogy az allahi kontextust a magáénak tudja, tájékozódni tudjon abban. Allah tudása jelenti a vonatkozási horizontot, ennek ismerete hatalmi tényezőnek számít.

Mardzsána és a Rablóvezér jelentik a történet egyenrangú és aktív szereplőit, akik mindketten Allah segítségével megpróbálják irányítani a történetet – a *történet szövegét*, azt a szöveget, amelynek Allah *már tudja* a végét, de *még most írja* a szövegét. Allah szövegbeli kompetenciáját akarják a szereplők utolérni vagy birtokolni. Ez a metatézis igen határozottan érvényesül a szövegben, ahol a szöveg elején kijelölt szereplőt, a szöveg/történet mindentud(hat)óját úgy említi a két fél, ahogy az általa eltervezett történet/szöveg azt megkívánja. Mivel Allah tudja legjobban a történetet, ő lehet az, aki úgy formálja az egészet, ahogy az az egyik-másik félnek kívánatos lehet. Így az Allah-féle szöveget birtokolni kívánó szereplők úgy írják-olvassák Allah szövegét, ahogy számukra előnyösebb volna. Az eddig még titkos és csak Allah által birtokolt szöveg írása-olvasása az ő feladatuk (Ld.: Ali Baba fenti idézete), ezért megpróbálnak egymás mellett *elírni*. A titkos szöveg hordozóját kívánják mindketten megkönyékezni, bízva abban, hogy az övék alkotja a helyes olvasatát a meg nem írt vagy írásban lévő (vagy éppen titkos) szövegnek. Ezért Mardzsána megtévesztő lépése (összevarratja Kászim felnégyelt holttestét), valamint a Rablóvezér bosszújának minden mozzanata konstruktív feladat egyrészről: mindketten megpróbálnak írni egy történetet, amit a másik olvasni, dekódolni próbál; másrészről pedig destruktív, hiszen Mardzsána próbálja összezavarni a rablók jeleit, vagy olvashatatlanná tenni az általuk „megírt/újraírt” útvonalat.

Kászim halála után Mardzsána a tetemet egy foltozóvargával varratja össze, akit titkos utakon ura házához vezet, ezzel konstruktív feladatot végez: teremt egy „labirintust”, amit majd a rablók is be fognak járni. Mindemellett megrendezi Kászim természetes halálát is, félrevezetve a fűszerszám-kereskedőt és a halottmosókat is. A Mardzsána által felépített/megírt fiktív (szöveg)világot megpróbálja visszaolvasni a Rablóvezér két emberével, de az általuk tett jeleket Mardzsána összekeveri. A rablók nyomozása jelképes, hiszen a foltozóvargát ők bekötött szemmel visszavezetik a már egyszer megjárt, Mardzsána által tudatosan félrevezetett útvonalon: megfejtik a „titkosírást”.

Allah kifürkészhetetlen, titkos és mindenható szövegét próbálják rekonstruálni a rablók, csakhogy szinte minden esetben félreolvasnak. Végig, minden lépésükben mindketten nagyon határozottan gondolják, hogy biztosan birtokolják a szöveget, ők Allah történetének biztos olvasói. A végső bosszú alkalmával a Rablóvezér így szól: „*Allah a kezembe adta őket, ez már bizonyos és kétségtelen!*” Ezzel szemben Mardzsána szinte ugyanekkor: „*meg akarja ölni az uramat, de azt mégis aljasnak találja, hogy úgy tegye meg, hogy sőt evett vele. Ámde a magasztos Allah segítségével nem fogja a célját elérni, és nem fogja a tettét véghezvinni!*” Mindebből látszik, hogy Allah számára egyikük személye sem lehet értékesebb a másikinál, hanem a szembenálló felek szövegek feletti hatalma a meghatározó, hogy mennyire tudnak a mesélő pozíciójába helyezkedni. Nem Allah választ, hanem az Allah jelképezte, matematikailag egzaktnak feltételezett Rend hagyja magát választani. Mindketten (Mardzsána és a Rablóvezér) birtokolni szeretnék a még a mesemondó által sem igazán⁸, hanem csak Allah által ismert szöveget. Ez retorikailag úgy valósul meg, hogy a szöveg szerencsésebb olvasatát Mardzsána végzi, aki nemcsak olvas, de mesél is. Mardzsána minden eseménysort újra elmesél gazdájának, ezzel legitimálja a szöveget, történetileg hitelessé teszi és sajátjaként kezeli, így önmagát is mesélő pozícióba helyezi. Ebben a helyzetben pedig közvetlenül Allah alá rendelődik Mardzsána, így a szöveg leghitelesebb tudójává válhat – Allah után. A Rablóvezér viszont nem ilyen „profi” író/olvasó. Ő kiengedi kezéből a vezérfonalat, hiszen két emberét küldte ki megkeresni Ali Baba házát, és az eseményeket csak velük mesélteti el, ő maga ezáltal veszít autoriter helyzetéből.

Összegzés

No de ki akkor a szöveg, a történet legjobb tudója? Nyilván egy olyan autoritás, aki mindenféle történet tudója lehet, egy olyan központi karakter, akinek nem a történetbeli hatalomgyakorlás a célja, hanem pusztán a történet virtuális megírása, a mesemondó hagyomány fenntartása, a szövegáramlás biztosítása. Ez a figura tud mindent, de szerepe éppen semleges mivoltából fakadóan az, hogy fenntartsa a feszültséget, ne engedje érvényesülni a preszuppozicionáló olvasatot. Azzal, hogy ez az autentikusnak aposztrofált forrás belehelyeződik a szövegbe, a mese egyik rejtett szereplőjévé válik, képes az olvasatnak semleges hatást kölcsönözni.

Ennek a narrációs stratégiának a célja lehet, hogy a történet különböző szövegeit lehetőség szerint kiegyenlítsse, ezáltal az egyenrangú felek között

⁸ A mesemondó is csak hivatkozik egy másik mesélőre, akitől ő maga is csak hallotta a történetet. Ezáltal kettős keretet teremtve elbizonytalanítja önmagát is, így Allah még magasabb reputációt kap.

határozottabban fenn tud maradni a feszültség a szövegben, nem rendelődik egyik szólam sem a másik alá, mindezzel a mese monologikus volta sem érvényesülhet. Metanyelvi szinten szövegbeli, szövegért folytatott hatalomharc az *Ali Baba és a negyven rabló* története Mardzsána és a rablóvezér között, ahol a narrációs elemek hatásai a felszín alatt érvényesülnek. Így megválaszolva a dolgozat elején feltett kérdést: azért hal meg a Rablóvezér társaival egyetemben, mert olvasói-elbeszélői-történetírói stratégiája nem tudta hathatósan megközelíteni az onnipotens történettudóét (Allahot), ellenben Mardzsánának ez jobban sikerült. Tehát haláluk semmi esetre sem azért következett be, mert Allah levette volna a kezét róluk, nem szerette volna őket kellőképpen, hanem a rablók saját narrációs impotenciája okozta vesztüket.

Talán a vizsgált szöveg recepciótörténete okozta azt a hatást, hogy Ali Babát eleve jónak, a rablókat, élükön a Rablóvezérrel, eredendően gonosznak titulálta. Remélhetőleg a fenti megközelítés közelebb vitt bennünket egy olyan olvasathoz, amelyben a megjelenített elemek narrációs funkciójuk révén a szöveg egészében elbizonytalanítják a történet végkimenetelét. Feltehetnénk a kérdést – jogosan –, hogy mennyiben univerzális ez az olvasat, érvényes-e az itt bemutatott elméleti konstrukció más meseszerű vagy történetében hangsúlyozottan narrációra igényt tartó szövegek esetében?

A vizsgált szöveg kétségtelenül specifikus, hiszen olvasatunkban nagyon határozott kulturális destrukciót kellett végrehajtani. Ennek jogosultságát talán egy kultúrhomogén elgondolással lehetne igazolni, amelyben érvényesülhet akár a proppi morfológiai meseelemzés is. Propp egy „ösmesét” keresett, azaz olyan szerkezeti elemeket kutatott különböző meséken, amelyek a mesék egyetemes összefonódottságát jelentenék. Ebben az elgondolásba beleillik az általunk elkövetett deszakralizáció, azaz megfosztottuk a mesét a mese fölé emelő, mitikus és misztikus elemektől, és pusztán a műfaji sajátosságokat tartottuk szemünk előtt. Az idegen kultúrkörből származó (műveletlen?) olvasó nem feltétlen tudja és talán nem is kell tudnia, hogy milyen konnotatív jelentése van az Allah névnek. És ebben az esetben csak olyan ismereteire hagyatkozhat a befogadó, amelyben az elbeszélés funkcionális elemei tudnak csak érvényesülni. Ekkor pedig már semmi nem támasztja alá azt a hagyományos elgondolást, hogy Allah olyan ítéletalkotó, döntésvégrehajtó figura, aki predesztinálná a történet végkimenetelét, és ezáltal feleslegessé tenné a kalandok, megpróbáltatások elbeszélésbeli sorozatát, hanem alakja éppen az izgalmak folyamatos fenntartását szolgálja.

Felhasznált irodalom:

- Ali baba és a negyven rabló. In.: Az Ezeregyéjszaka meséi. (Ford.: HONTI Rezső) (Az idézetek forrása) Kriterion Könyvkiadó, Bukarest. 1977.
- Ali Baba és a negyven rabló. In.: Az Ezeregyéjszaka meséi II. köt. (Ford.: PRILESZKY Csilla) Atlantisz Könyvkiadó, Budapest. 2000.
- BÓKAY Antal: Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban. Osiris Kiadó, Budapest. 1997.
- BULGAKOV, Szergej: A tulajdonnév. (Ford.: BAGI Ibolya) In.: Helikon Irodalomtudományi Szemle. 1992. 3-4.
- ECO, Umberto: Hat séta a fikció erdejében. Európa Könyvkiadó, Budapest. 1995.
- FOUCAULT, Michel: A szavak és a dolgok. Osiris Kiadó, Budapest. 2000.
- HONTI János: A mese világa. Pantheon Kiadás, Budapest. 1937.
- PETROLAY Margit: Könyv a meséről. Az emberiség emlékezete. Trezor Kiadó, Budapest. 1996.
- PROPP, Vlagyimir Jakovlevics: A mese morfológiája. Osiris-Századvég, Budapest. 1995.
- SIMON Róbert: Az Ezeregyéjszaka kialakulása. In.: Az Ezeregyéjszaka meséi VII. köt. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest. 2000.
- WHITE, Hayden: A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében. In.: WHITE, Hayden: A történelem terhe. Osiris Kiadó, Budapest. 1997.

Séra Bálint

CSALÁDI (TÜ)KÖR

*Look in thy glass, and tell the face thou viewest
Now is the time that face should form another;
Whose fresh repair if now thou not renewest,
Thou dost beguile the world, unbless some mother,
For where is she so fair whose unear'd womb
Disdains the tillage of thy husbandry?
Or who is he so fond will be the tomb
Of his self-love, to stop prosperity?
Thou art thy mother's glass, and she in thee
Calls back the lovely April of her prime;
So thou through windows of thine age shalt see,
Despite of wrinkles, this thy golden time.
But if thou live, remember'd not to be,
Die single, and thine image dies with thee.*

(Shakespeare: *III. Sonnet*)

Erős költőkről szóló dolgozatoknak rendszerint mentegetőzéssel kell kezdődniük; mi sem akarunk változtatni ezen a hagyományon, s elnézését kérjük az olvasónak azért, amiért ilyenkor kell, hogy a terítékre kerülő szöveget uraló név köré írott hatalmas és áttekinthetetlen szakirodalmat nem tudjuk teljes egészében figyelembe venni. Közhely, hogy az ilyen nevek körül burjánzó irodalom legtöbbször nem is a primer szövegekre koncentrál, annyira leköti az energiáit az elődkritikusok tévedéseinek bemutatása, a kultusz kritikája, hogy eközben észre sem veszi érvelésében a figyelmes olvasatok hiányát, de még csak azt sem, hogy minden kritika törvényszerűen kultusszá válik¹ – különösen egy olyan *nyomtalan* és *arctalan* szerzőnél, mint amilyen Shakespeare. Majdnem azt írtam, *volt*, de ez a Shakespeare él.

És még valami, ami ilyenkor kötelező: ha ilyen mennyiségű szakirodalom *áll rendelkezésünkre*, szinte biztos, hogy bármit is mondjunk Shakespeare-ről, azt már elmondták – ha nem is fejtették ki teljes egészében, akkor ötletként, nyomaiban biztos jelen van valahol. Ezért nemcsak a gyakori ön-, hanem mindenféle ismétlésért előre elnézést kell kérnem.

¹ Vö.: Dávidházi Péter: „Isten másodszülöttje”. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Bp. 1989.; Szilasi László: *A selyemgubó és a „bonczoló kés”*. Bp. 2000. 10-11.

Szerencsére a vállalkozás, azaz Shakespeare szonettjeinek metafikciós olvasata nem igényel már különösen hosszadalmas legitimációs aktust, hála Hódosy Annamária doktori disszertációjának, amely számunkra megnyugtató módon érvel Shakespeare szonettjeinek allegorikus, retorikus, sőt metaretorikus olvasatainak érvényessége és ezen olvasatok (poszt-) posztstrukturalista elméletekkel való párhuzamba állításának lehetősége mellett.² De míg Hódosynál az említett elméletek egy hangsúlyosan történeti diskurzussal (ez a tágabb értelemben vett európai reneszánsz [művészet-] filozófiája) való összehasonlításban kerülnek terítékre, ez a dolgozat sokkal „történelmietlenebbül” fogja tárgyalni őket.

Arra kényszerülünk tehát, hogy Derridának azzal a közismert tételével érveljünk mégis egy ilyen olvasat mellett, mely szerint a dekonstrukció mindig is „jelen” „volt”, csak legfeljebb „távollévőként”³ – noha ez ellentmondani látszik más Derrida-helyeknek. Helyesebb a dolgozatot annak bizonyítékaként kezelni, hogy a dekonstrukció témái a történelem szövegében mindig is jelen voltak, de elfojtva, és csak az utólagosság rendez(het)i ismerős alakzattá ezeket a nyomokat – s így ez a dolgozat megmenekülhet a „*Shakespeare már megmondta*” típusú konklúzióktól. Azt azonban *példázhatja*, hogy az irodalomról való gondolkodás sosem volt kevésbé árnyalt, mint manapság.

Továbbá – újabb érvként a kurrens elméletek „visszaolvasása” mellett – azt érdemes megemlíteni, hogy a dolgozatnak a módszere is különbözik a közvetlen mintától: míg Hódosy vizsgálatainak primér korpuszát kiterjeszti (vagy lehatárolja)

² Hódosy Annamária: *Shakespeare meta-szonettjei*. Kézirat. 2000. A könyv bevezetésében úgy érvel, hogy ezzel az interpretációval szemben a legfontosabb ellenérv az volna, hogy azok a nyelvelméleti meglátások, amelyeket a „posztstrukturalizmus” név alá szoktunk gyűjteni, még nyomaikban sem volnának felfedezhetők a reneszánszban. Ezt azonban a legegyszerűbben a korban divatos neoplatonizmus cáfolja, hiszen nemcsak a világ nyelvi kódoltságát állítja, de a végső jelölt, Isten elérhetetlenségét is (szemben azzal, amit pl. Derrida állít a kor nyelvszemléletéről a Grammatológiában). De később is előkerül a probléma: „A posztstrukturalista, illetve reneszánsz nyelvfelfogás másfelől és más okból kifolyólag, de ugyanúgy megteremt(het)i a metafikciónak kedvező feltételeket. A mai metafikció az »objektív« világot utánzó, azt leíró nyelv megkérdőjelezésére alapul, illetve az interpretáció egy olyan felfogásához idomul, amely már nem lehet egy külső valóság megértése, pusztán annak egy illuzórikus megkonstruálása. Ehhez képest Shakespeare korában a metafikció egyszerűen a már eleve nyelvi konstrukcióként tétélezett »világ«, Isten könyvének imitációjaként is felfogható. Míg az előbbi a ma domináns világgéppel való szembeszegülés, addig az utóbbi a kortárs világgép radikalizálása, implicit lehetőségeinek kiaknázása lehet. Másképp fogalmazva, a reneszánsz domináns világgépe potenciálisan már magában hordozza a metafikció »alapelvét«.” 61.

³ Vö.: Jacques Derrida: Levél egy japán baráthoz. Nappali Ház 1992. 4. 3-6. És Uő.: Grammatológia. 25.

az összes Shakespeare-szonettre, azaz bernáthi értelemben a szonettek motivikus olvasatát készíti el, addig ennek a dolgozatnak az erejéből csak egyetlen szonett motívumaira, vagyis a bernáthi megkülönböztetést kiaknázva: az ún. emblemátikus ismétléseinek felmutatására futja.⁴

Az emblemátikus utalások köztes térbe helyezik az olvasást, s ez az olvasás a trópus mozgását allegorizálja.⁵ A mi olvasatunk ilyen asztigmatikus lesz: Shakespeare helyén Derridát és Derrida helyén Shakespeare-t látunk egyszerre.

Derrida (és Shakespeare) műveinek színpadán gyakran lép fel főszerepben egy metafora, amely meglehetősen elhanyagolt, különösen más hasonlóan fontos „fogalmainak” csiszoltságával szembeállítva; ez a motívum az európai gondolkodás történetébe mélyen be van ágyazva, megszámlálhatatlan kontextust végigjárt metafora: a tükör. Bárhol bukkanjon is fel, a végtelen variabilitás mélyén vagy inkább alapjaként mindig megtöbbszörözést hordoz. A *tükrön át* teljes „monstruozításában” mutatkozik meg valami, amit most „törés és megkettőződés”-nek nevezünk, Derridától⁶ véve kölcsön a kifejezést. Arra a kérdésre keressük majd a választ, hogy hogyan törik és kettőződik meg Shakespeare-nél ez a törés és megkettőződés.

Nézz tükrödbe, s mondd az arcnak, melyet látsz,
Most kell mását megszerkesztenie;
Ha most nem újítod, friss díszre elhagy:
Minket csalsz s anya-üdvöt ölsz vele.⁷

Érdemes a vers és a probléma bonyolultsága miatt mindig szem előtt tartani a szó szerintinek nevezett olvasatot, a tulajdonát, a *surface meaning*-et⁸, már ha az eddigiek *tükrében* egyáltalán lehetséges (és ha lehet *nem* szem előtt tartani – erről is szól ez a dolgozat). A felütésben a beszélő egyes szám második személyben arra szólít fel valakit, legalábbis a hagyományos értelmezések szerint *valakit*, hogy

⁴ Vö.: Bernáth Árpád: *A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről*. In: Építőkövek a lehetséges világok poétikájához. 79. JATE-ICTUS. 1998.

⁵ Vö.: Paul de Man: *A metafora ismeretelmélete*. In: Esztétikai ideológia. Bp. 2000. 9.

⁶ Vö.: Jacques DERRIDA: *Grammatológia*. Életünk – Magyar Műhely, 1991. 71.

⁷ Az angol *eredetit* külön közlöm a dolgozat elején.

⁸ T. S. Eliot szerint elég a „felületi értelmet” megragadni, és nem kell olyasmiket vizsgálni, amikre a *szerző* valószínűleg *nem is gondolt* – idézi Szerb Antal Shakespeare-ről írva. Az *arc* egy olyan jelentésárnyalata ez, amit érdemes figyelembe venni. (SZERB Antal: *A világirodalom története I.*, 1957. Bp., 295.)

nézzen a tükrebe, s a személyjel arra utal, hogy mindenkinek sajátja van, de legalábbis a beszélő és a megszólított tükre más és más. A tükör valószínűleg azért kell, hogy valamilyen dialógus alakulhasson ki a megszólított és a képe között, és persze azért is, hogy a beszélő egyáltalán szólhasson a képhez, mert a szonett szerint közvetlenül nem tud. Ebben az olvasatban ugyanakkor nem is érzünk nagyobb feszültséget ebben a viszonyban, pedig jelentéssé válhat az, hogy a beszélő nem tud egyenesen a képhez beszélni, csak a megszólítotthoz. Az első két sor tulajdonképpen tehát így adható vissza: a beszélő azt mondja a megszólítottnak, hogy mondja meg a képnek, hogy az másolja le *magát*. Ki lehet ez a *maga*? Lehet a megszólított, és lehet a kép. A cél tehát: vagy a megszólított, vagy a kép másolata. Hogy melyik, és hogy ez a különbség tényleg fontos-e, az majd később kiderül.

A vezérfonál a tükör és a dialógus együttese lesz: külön-külön mindkettő az olvasás alakzata, olyan motívum, amely újra és újra felbukkan minden meta-státuszra is igényt tartó szövegben. De míg a tükör-struktúra általában a múltra irányuló emlékezet allegóriája⁹, addig ebben a szövegben éppen a jövő felé fordul: a tükörnek kell lemásolnia saját jeleit, hogy a tükrözött fennmaradjon (a képben), a tükör az, ami arcot, dísz, trópus ad a hozzá beszélőnek. Arc, dísz, trópus: íme, láthatóvá válik ezekben a fogalmakban és a köztük lévő nem mindig szembetűnő meghatározottságokban az, ami összekapcsolja ezt a szonettet a Derrida-korpusszal, különösen tárgyalt írásaival.

Ha ragaszkodunk a „szó szerinti” olvasathoz, ellen kell állnunk az automatizmusnak, és nem a test színekdochéjaként, hanem éppen a testtel szembeállított entitásként kellene értelmeznünk az arcot, *amihez* beszél a megszólított, és *amit* meg kell sokszoroznia. Így az arc a test megkülönböztető jele, amelyet sose fedünk el, amely hordozza a nyelv helyét és a lélek *tükrét*, s amely a szemek helye miatt *önmaga számára sosem lehet jelen*, mert ha már tükörben nézzük, mindig csak egy múltat látunk. Az arc az emberség, az egyéniség jele is (lásd: arc nélküli tömeg), a spirituális, a testivel szemben. A megkülönböztető jegy, a lényeg tehát, amely viszont a megkülönböztetett számára sosincs jelen. Valamilyen közvetítőre van szüksége, hogy *önmaga számára megmutatkozzon*, s ez a tükör. Mondhatnánk, hogy az arc volt az első jelrendszer, hiszen sosem egy konkrét arcot látunk, hanem mindig csak az eltéréseit másoktól. Ezért ismeretlen a saját arcunk a fotókon, vagy ismerős, de nem a sajátunkként. Mindenesetre tetten érhető itt is, mint Paul de Man Yeats-értelmezésében,¹⁰ hogy a grammatikai *igényű* – mert ez a kis eltérés nagyon

⁹ Vö.: Jacques DERRIDA: *Mnémoszüné* = Uő.: *Mémoires – Paul de Man számára*. Budapest, 1998. 19–61.

¹⁰ Paul DE MAN: *Szemiológia és retorika*. = Uő.: *Az olvasás allegóriái*. Ictus-JATE, Szeged,

fontos – olvasat nagyobb bonyolultsághoz vezet a retorikainál. Ha ugyanis a tükröképet újra tükrözzük („Most kell mását megszerkesztenie”), s visszajutunk az eredeti, tükrözött kép képéhez, ha viszont lemásoljuk, többszörös a torzulás. A megszerkesztés geometriai műveletet konnotál, tehát inkább tükrözésre utal, miközben a *más-a* szó grammatikai olvasatban felmutatja az előbbi, az eredetivel azonos másolat paradoxikusságát. *Ahhoz, hogy állandóvá tedd, vagyis megőrizd magad, mássá kell változtatnod az arcod* – így lehetne parafrázálni az első két sort. Már látható, hogy ez az olvasat minden igyekezet ellenére sem grammatikai, hiszen itt, de Man frazeológiájával élve, a szövegkörnyezet valóban kijelölt egy olvasási módot: de ez szinekdochikus, s az én olvasatom csak ennek tudott ellenállni (amikor az *arcot* nem testnek, a megszólított testének, hanem „egyszerűen” arcnak olvastam), és nem általában a tropikusságnak.

Paul de Man ugyanitt az említett tanulmányában azt tárgyalja, hogy a retorikai és a grammatikai (ez de Man terminológiájában voltaképp *a tulajdonképpeni* megfelelője) jelentés egymás mellett él, de legfőbb tulajdonságuk az, hogy nyelvi eszközökkel eldönthetetlen, mikor melyik a helyes, és erre az egyik érve a fent említett Yeats-vers, amelynek egyik sorát az elődeitől eltérően nem retorikai, hanem grammatikai olvasattal értelmezi:

„A zárósort viszont nemcsak figuratívan, hanem szó szerint is lehet olvasni, mintha kissé sürgetve azt kérdezné, amit korábban a kortárs kritikával összefüggésben magunk is kérdeztünk; szó sincs róla, hogy a jel és a referens oly tökéletesen illeszkednek egymáshoz, hogy időnként minden különbség eltörlődik, inkább arról van szó, hogy ha ez a két lényegileg eltérő elem, a jel és a jelentés, olyan szorosan összefonódik egymással abban a képzeletbeli „jelenben”, amelyről a vers szól, s amelyet megszólít, akkor hogyan állapíthatjuk meg azokat a különbségeket, amelyek megóvnának minket attól a tévedéstől, hogy olyasmiket azonosítsunk egymással, amik azonosíthatatlanok?” (24.)

Arra kell felfigyelnünk, hogy a retorikai kérdés *vélt* grammatikai olvasata a tánc-táncos kifejezéseket jelnek és referensnek olvassa, vagyis az utolsó versszak értelmezése egyáltalán nem szó szerinti, hanem allegorikus (miközben természetesen valóban nem *retorikai* [költői] kérdésként olvassa de Man). Ez a tévedése feltehetően annak a vakságnak a következménye, hogy a tánc és táncos

kapcsolata, ha már ezt a terminológiát használjuk, ahogy de Man, ez a kapcsolat tehát nem „jel és jelentés”, hanem valami egész más. Minek az allegóriája a tánc és a táncos? Nyilvánvaló, hogy a táncos a Yeats-versben nem egyszerű összefüggésben van a táncsal, legalább olyan megtévesztően összetett a viszonyuk, mint a tüköré a tükrözött arccal vagy a szó szerinti jelentése a figurálissal.¹¹ A táncos, aki hordozza a jelet, lehetővé teszi a tánc, a jelölő megjelenését, valójában inkább a *nyom* allegóriája. Ahol a jel fogalma – mint Derridától már tudjuk – feltűnik, felrajzolja egy általános ökonómia mozgását; egyébként nehéz bármire is rámutatni ott, ahol csak hiány van jelen vagy a hiány hiánya. És a jel-fogalommal újra előtűnik az oly sokat emlegetett *différance*, a nyom, vagy Shakespeare-nél: a tükör.

Vagyis de Man, amikor rákényszerül a Derridánál bírált fogalmakra, menthetetlenül beleragad ezeknek a fogalmaknak, a *Szemológia és retorikában* a grammatikainak (tulajdonképpen) és a retorikainak (átvitt) a mezőjébe, lehetetlenné téve az elmozdulást, amit szeretne. Miközben de Man munkássága a retorikát használja (dekonstruktív) fegyverként, újra és újra az az olvasó érzése, hogy szélmalomharcot vív – hiszen nincs retorika tulajdonképpen és átvitt nélkül, márpedig ezek a fogalmak azon a *jelen* alapulnak, amit Derrida mindig bírált. Noha a dekonstrukció „megtiltja” a filozófiai fogalmak elvetését, nem a filozofémák reflektálatlan használatára sarkall, hanem egy olyan használatra, amely tudatában van az ökonómiájuknak, s a sajátjának is, ha ez lehetséges.

Egy másik olvasatban egy ilyen elsietett „kritika” tarthatatlanná válhat, hiszen de Man példaként a tulajdonképpenire egy metaforát hoz – ettől a ponttól pedig a tulajdonképpen vagy grammatikai jelentés már kettős *használatban* forog, mégha nem is szándékosan. Két pont között fluktuál, hiszen nemcsak arról van szó, hogy ezzel a gesztussal a tulajdonképpen átvitté válik, hanem arról, hogy az átvitt tulajdonképpeniként használódik, egymást tükrözik egymásban. S az már csak egy lépés, hogy a figyelem újra a tükörré irányuljon.

Derridával, pontosabban *A fehér mitológiával*¹² egyelőre:

„A metafora *másik* önleépítése a megtévesztésig *hasonlít* a filozófiaira. Ezúttal, az előbbi átszelve és megkettőzve, a szintaktikai ellenállás pótlékan haladna át, mindazon, ami (például a modern nyelvészetben)

¹¹ I.m. 24–25. (Az említett Yeats-sor, nyersfordításban: „*hogyan különböztethetnénk meg a táncost a tánctól?*”)

¹² Jacques Derrida: *A fehér mitológia*. In.: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei V.* Pécs, 1997.

kijátssza a szemantikai és a szintaktikai szembeállítását, és főképpen a filozófiai hierarchiát, mely az utóbbit az előbbinek rendeli alá. Ez az önleépítés is általánosítás formáját ölti, ezúttal azonban nem egy filozoféma kiterjesztéséről és megerősítéséről van szó; inkább arról, hogy korlátozatlanul kibontva kiharcoljuk tulajdona körvonalait. És következésképpen, átugrassuk a metaforikus és a tulajdonképpeni megnyugtató szembeállításán, melyben **egyik is, másik is csak egymás ragyogását tükrözi és veri vissza.**” (101. A félkövér az én kiemelésem)

Mi is használtuk fent ezt a tükör-metaforát, a kettős jegyzés, kettős használat metaforájaként. Úgy tűnik fel, ahogy a Nap, mindig valamilyen szükségszerűség következményeként, ha ismétlésről van szó, azonosságról vagy különbségről. Csak-hogy kettős megítélés mozgatja a használatát Derridánál, s már tudjuk, hogy az ilyen fogalmaknál beindulhat a *körülmetelés*¹³. A fenti szövegrészben valami *lényegi* tartalmatlanságot jelent, hiszen Derrida ezzel jelöli, hogy a tulajdonképpeni és az átvitt jelentése különbség nélküli ismétlése egymásnak, hogy a két fogalom kölcsönösen érvényteleníti és kijátssza egymást. E miatt a tartalmatlansága miatt ítélődik el, hiszen csak egy vélt jelenlétén alapuló opposíció – noha nagyon nehéz Derrida-szövegekben felmutatni egyértelműen elítélő gesztust, hiszen Derrida mindig sokkal óvatosabb, semhogy efféle ellentmondásba keveredjen a dekonstrukcióval. Eközben a kettős jegyzés fogalma, amely ugyanilyen tükör-játék, ami mint a dekonstrukció „módszere” jelenik meg *A disszemináció*hoz írt előszavában, egyértelműen felmagasztosul. Mint metaforicitás és mint a metafizikából való menekülés eszköze. Ugyanez másképp:

„Lehetséges, hogy történt valami olyan a struktúra-fogalom történetében, amit »eseménynek« nevezhetnénk, ha ez a szó nem lenne olyan jelentés-többlettel megterhelve, melyet a strukturális – vagy strukturalista – követelménynek megfelelően redukálni kellene, vagy éppen gyanúba fogni. Mondjuk mégis, hogy »esemény« és használjuk kellő elővigyázattal, idézőjelesen. Mi is tehát ez az esemény? Külső formája törés és megkettőződés.”

¹³ Derrida kifejezése: „Körülmetelés, mindig is erről beszéltem” Geoffrey BENNINGTON/Jacques DERRIDA: *Jacques Derrida*. = KIS ATTILA ATILLA – KOVÁCS SÁNDOR S.K. – ODORICS FERENC (szerk.): *Testes könyv II*. ICTUS–JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1997., 193.

A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában (21.), és a kiemelés az eredetié! Nem kell túl sok érvet felhozni arra, hogy itt a *tükröz(őd)ésről* van szó; ami történt, az nyilván a dekonstrukció. Tehát a dekonstrukció ebben a szövegben még tükrözés, noha később ezt már cáfolja Derrida. Ez tehát tartalmaz tükrözés, de van máshol tartalmatlan is: „...minden menthetetlenül *bennünk*, élőben és *köztünk*, élők közt marad, anélkül hogy valaha túljutna a spekuláció tükrén.” (*Mnémoszüné* 52.) Az angol/francia *specular* szóval való játék is sokat mond, ha a spekuláció szó negatív jelentésárnyalatára felfigyelünk.

Ez a kettős megítélés már ismerős az *írásról* vagy éppen a metaforáról, *usure*-ről szóló filozófiai (és filozófia által irányított) beszélekből, melyek szálaít éppen Derrida kötögette egybe (előbbit a *Grammatológiában*, utóbbit *A fehér mitológiában*). A kettős megítélés szimptóma, hiszen valamilyen elfojtás nyoma: az írás kettős megítélése (egyrészt mint másodlagos, kirekeszthető techné, másrészt mint metaforicitás) hívja fel a figyelmet az egész jelenlét/távollét-problematikára a *Grammatológiában*. Derrida ugyanígy találja fel a retorika történetében a metaforicitás kettős megítélését (egyrészt mint másképp kifejezhetetlen többlet, másrészt mint a szavakra ráakodó, azok tisztaságát eltörlő dísz), ahogy mi az ő *tükrében*.

A Nap kapcsolja össze a tükör allegóriáját egy másik alakzattal, a prosopopeiával Paul de Mannál, s ez az írás elvezet minket Derridához is: *Az önéletrajz mint arcrongálás*.¹⁴ De Man érvelése (aki itt átveszi Wordsworth-ét) szerint a Nap, amely olvassa a sírfeliratot, hangot és nyelvet, végső soron arcot ad, s az arcadás nem más, mint prosopopeia. A Nap feltűnése itt nem lehet véletlen, hiszen az önéletrajzról van szó, amely de Man szerint nem műfaj, hanem egy olyan olvasási alakzat, amelynek egy „tükrös struktúra” az allegóriája, ami állandó szubjektum-felcseréléseken alapul, vagyis minden *értelmezés* előfeltétele, az olvasás alakzataként. A Nap mint őseredet, a Nap mint az eredeti alakzat, a tükrösség létrehozója, amely így egyben őre is, biztonságot adó háttere ennek a trópusnak. Jóságos atya, aki biztosítja a tükörstruktúra értelmességét, s aki majd az egyik tükör szerepét is átveszi, amikor olvasóvá válik.

De mit tükröz a Nap, „az olvasó szem”, az eleven fényforrás? „Bámulatos oldalak, ólmos napfényben ragyognak”, Derrida kifejezéseit használva a *Mnémoszüné*-ből, amely de Man halálakor, halálára íródott, és hosszasan tárgyalja a Nap, a tükör és a retorika találkozását. A Nap mindig már jelen van a prosopopeia allegóriájában, mint a másik nyoma, vagy inkább a másik nyomának a nyoma, tükrözi a másikat, hogy létrehozza az *ént*, *soi-même*-et, az *önmagát*. A nyom, amely

¹⁴ Paul DE MAN: *Az önéletrajz mint arcrongálás* = Pompeji 1997. VIII. évf. 93–108.

a jelenlét/távollét oppozíciójának létrehozója, itt a tükör, a Nap képében tündököl, s ez az a Nap, amely *A fehér mitológia* szerint a távollévő bizonyosságával őrzi az eltéréseket, amely ott őrködik a metafora felett.¹⁵ Heliotróp-e a tükör, a nyom?

Amikor a szonettben az arc a test helyett áll, akkor még mindig „csak” a test tükörben megjelenő képéhez beszél a megszólított, mert a tükör szinekdochikus kapcsolatban van a képpel. A tükör jelenléte olyan jelenlét, amely nem írható le az egyszerű jelenlét-távollét oppozícióval, hiszen ha a tükör jelen van a látás számára, eltörli a képet, ha nincs jelen, nincs tükrözés sem. Ezzel a motívummal elérkeztünk oda, ahova szerettünk volna ezzel a dolgozattal: azt ígértük, egy Shakespeare-i fogalommal, a *családi (tü)körrel* késleltethetjük *A fehér mitológia* visszaesését a hagyományos, dekonstruált beszélybe – ami azért olyan lényegi, mert a tükör használatával nemcsak a metaforáról szóló derridai, hanem bizonyíthatóan az egész dekonstruktív diskurzus egy jelenlét által uralt logocentrikus térbe helyezi vissza önmagát. A Derridánál feltűnő kettős megítélésű fogalom, a tükör, mely egyszer a tartalmatlanság, differencia nélküli azonosság metaforájaként, máskor az iterabilitás, az ugyanaz másként való megjelenéseként tűnik fel, ez a tükör az, ami a III. szonettben vagy inkább a szonettel tematizálható, és új használattal oltható be. Jellemző, hogy a tükör sosem mint valami jelenlévő, visszaverő, tárgyas jelenlét használódik, hanem mindig már hatásként, tükrözésként. Jellemző, mert az „egymás ragyogását tükrözi és veri vissza”, a „spekuláris reflexió” és a többi variánsa a motívumnak mind egy jelenlévő elleplezésén munkálkodik Arisztotelészről Derridáig: egy felület eltakarásán, ami valójában önmagát leplezi el önnön diffúziójában – mely előtte van még az aktív vagy passzív szembeállításán. Ha a nyom, a différence, az írás, a Nap és mindaz, ami Derridánál más neveken ugyanezen fogalom alá gyűlik össze, nem olyan okozat, mely megelőzi saját okát, nem olyan hatás, melynek nincs eredete, ha a szó legszorosabb értelmében egy jelenvaló-lét visszahúzódó jelenlétének rendelődik alá, mert visszavert, akkor mindaz, amit a dekonstrukció fogalom takar, csak a korábbi logocentrizmus megerősítése.

Ez a tükrözés, az egymás fényének visszaverése akármilyen hatásos és szinte átláthatatlan struktúrát alkot, mégiscsak egy tükröző jelenlétét feltételezi. Ha egymást tükrözi két dolog, ami teljes intenzitással jelen van, az a tükör maga. Shakespeare tükre kiiktatja ezt a jelenlétet, egy olyan fordulattal, amely csak később hangzik fel a szonettben. Ahhoz, hogy teljesen megérthessük az érvelését, vezérfonálnak a szonett saját linearitását fogjuk használni, ami először visszatérést jelent a mi érvelésünkben is a derridai tükörfogalomhoz, hogy majd azt

¹⁵ „a jelenlévő és a távollévő egész lexikája csak a nap alatt lehetséges”. I.m.: 70.

dekonstruálhassa. Egy ilyen módszer viszont újabb mellékszálak felvételét teszi elkerülhetetlenné.

Derrida *nyomán* haladva, mivel ő az idézett részben egymás tükreinek nevezte a tulajdonképpeni és a metaforikus jelentéseket, meg fogjuk próbálni hasonlóan olvasni a szonettet is, úgy, mintha a tükör és a körülötte forgó arcok a nyomnak és az említett jelentéseknek felelnének meg, egy kis eltéréssel: tükörnek a tulajdonképpeni jelentést fogjuk tekinteni. Ha így teszünk, arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a tükör és így a tulajdonképpeni jelentés csak önmaga eltörléseként van jelen. Hogy láthassuk azt, hogy ez még a derridai nyom/tükör-fogalom, egy Derrida által előásott Platón-metaforához folyamodunk: *az anya*, aki helyet ad a fiúnak, akiben az apa vonásai megjelenhetnek. Nem véletlen, hogy ezt vesszük elő – a versben az apa/anya párnak még nagyon nagy jelentősége lesz.¹⁶ A tulajdonképpeni és a tropikus jelentés közt a szonett metaforikája szerint tehát – retorikai kifejezéssel élve – szinekdochikus a viszony; az előbbi az a hely, amely lehetővé teszi a re-prezentációt, amennyiben a hely szó tulajdonképpeni értelmében használandó. (És amit a retorikák szinekdochénak hívnak, következőképp mindig már metafora.) Természetesen ebben a metaforában az arc, amelyet tükrözünk nem valami referencialitást rehabilitáló, egyszerű megfelelést lehetővé tévő valóság, hanem, a korábbiakból következően, a jelöltek aspektusa. Visszaülve korábbi bekezdésekre, a tükrözés itt az olvasás allegóriája, noha e fölött az allegória fölött még ott világít az a Nap – a tükör itt valóban nem jelenlévő és nem távollévő, de még nem is teljesen a rendszeren kívül lévő. Olyannak mutatkozik eddig, mint Derridáé –, mi viszont azt akarjuk megmutatni, hogy lehetséges egy olyan tükörfogalom, ami nem íródik be egy jelenlét biztonságot adó közelsége alá.

A továbbiakban a játék tétje az, hogy beváltja-e a szonett a hozzá fűzött reményeinket, vagy áthúzza ezt az olvasatot. A harmadik sorból kiderül, hogy azért kell az arcot megújítani, mert ha nem teszi meg ezt a megszólított, az arcát friss, azaz még új, éppen jelenlévő dísze elhagyja. A dísz általában valamilyen külső dolog, amely nélkülözhető, járulékos, de elvesztésével mégis valami lényegi tűnik el.¹⁷ Itt válik explicitté, ami nagyon fontos, fel kell majd vegyünk újra ezt a szálát is, hogy az arc frissessége, ami „csak” járulékos dísz, olyan tulajdonság/entitás, amely kizárólag *lemásolással és eltolással* őrizhető meg. Az anya-üdv enigmatikus utalás

¹⁶ Jacques DERRIDA: *Platón patikája*. = Uő.: *A disszemiáció*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998. 159. Az anya/materialitás fogalmak dekonstrukcióját (a *tanúság* mentén) Derrida részletesebben is kifejti a *Ki az anya?* című tanulmányában. In: Uő.: *Ki az anya?* Pécs, 1997.

¹⁷ S ez az egyetlen szó az, amely megnyitja a vers metaretorikai olvasatát! A toldalékkal való kapcsolatára még kitérünk - a dolgozat toldalékában.

arra, hogy az anya üdvének feltétele a fiú-gyermek, s egy hagyományosabb olvasatban az anya lehet a megszólított (leendő) felesége, de ha önmegszólítónak olvassuk a verset, lehet a beszélő is, aki a megszólított létrehozója, apja és anyja így. Az ábra kibővül egy szereplővel (azért is, mert a kilencedik sorban ez áll: „anyád tükre vagy”). Nem sokkal korábban már utaltam a Derrida által a jel-fogalomba bevezetett *nyom*-ra, amelynek metaforájaként az anyát használja, s amelyet most érdemes felidézni. Az anya-üdv, emlékeztetésképp, az anya szerepének betöltése: egy apa az arcvonásait, önmagát a fiú-gyermekben tudja megőrizni, nevezzük ezt most már jelöltnek; ez utóbbinak, mivel sose tud megjelenni önmagában és önmagának elégségesen, szüksége van egyrészt, és másrészt a hagyományos rendszerek csak ezt tartalmazzák, jelölőre, amely helyette áll: ebben a rendszerben ez a fiú. Ahhoz azonban, hogy megjelenhessen a jelölt és a jelölő, szükség van még valamire, ami teret ad nekik úgy, hogy közben nincs tere, mert nincs jelen, vagy úgy van jelen, hogy tartalmazza saját eltörlését, még pontosabban: saját eltörléseként van jelen, kibújva a jelenlét/távollét oppozícióból, mert távollévőként kell jelen lennie, s ez az anya. Az anya üdve, fizikai létezésen túli léte kap itt hangot. Anya és tükrő, ha lehetne ezt mondani, itt egy és ugyanaz, ugyanaz másként. Az, ami megteremti az egy-és-ugyanazt.

Az anya léte a fiútól függ, a tükrő léte az arctól, s az arc csak friss díszét megőrizve marad fenn: ez a jelölő, a nyom és a jelölt összefüggése. A megszólított arca mint jelölő, amely a különbségek rendszerében negatív entitás, csak a jelenlétében önmagát eltörlő tulajdonképpeni jelentés tükrében válhat jelenvalóvá, olyan jelenlétvé, amely csak reprezentál, helyettesíti a jelöltet, a tükrözött arcot, amely már tropikus, mert a szonett szerint a trópus az arc friss dísze, amelyet meg kell őrizni.

Csakhogy, mivel a tükörkép már eleve képes/tropikus, elég lenne a maradandósághoz, hogy a megszólított tükrő elé álljon megnyitni a játékot; a vers mégis azt mondja, hogy újítsa meg magát, éspedig, már a második szakasz felől olvasva: fiú-gyermekekkel. Ami mintha a maradandóság „túlbiztosítása” volna. De vajon a második versszak nem olvasható-e a már említett nyelvi működés metaforájaként, ha expliciten sehol sincs utalás a szaporodásra?

Mert hol a szép, ki méhe parlagát
Elzárja férji szántásod előtt?
S a balga férfi, aki önmagát
Imádva, sírba öli a jövőt?

Ez a szakasz látszólag pontosítaná, értelmezné az első versszak metaforáját,

allegóriává téve, az utódlás allegóriájává, mégpedig metaforával, allegóriával. De szembeszegülve megint az automatikus s megint tropikus olvasatnak, alátámaszthatjuk vele a fent kifejtett jel-metaforát, az apa-anya-fiú-struktúrát (a családi kört), hiszen a szaporodás így a jelölt-nyom-jelölő struktúra allegóriája.

De vissza kell térnünk akkor a tükör-arc metaforára, s arra az értelmezésben elhallgatott részletre, amelyet már említettem, hogy a megszólítottnak a tükörképet kell felszólítania önmaga lemásolására: ha viszont a másodikként idézett szakasz metaforikáját figyelembe vesszük, arra jutunk, hogy az apa a fiát szólítja fel, s nem önmagát.¹⁸ Az ellentmondás csak látszólagos: az apa valójában akkor marad fenn, ha a fiú nem szakítja meg a láncot, hiszen a fiúnak apává kell válnia, hogy saját vonásaiban az apa vonásait megőrizhesse. Amiről itt beszélünk, az másképp a jelölt jelölővé válása, az önmagában megosztott egy, ami Derrida fogalma arra, hogy semmi sem biztosítja: a jelölt valóban a végpontja e jelölésnek.¹⁹ A második szakasz allegóriája allegorizálja az elsőt, arcot ad; az arc képén a dísz, amely ismétlése és eltolása az első négy sornak, önmagát lemásolva és ismételve őrizi meg a tükör előtt álló arcot úgy, hogy végtelen eldönthetetlenséget ad az olvasásban. Amikor a szaporodás allegóriája átírja az első négy sor olvasás-allegóriáját, nem kerül ellentétbe a két értelmezés, csak a tükör-struktúra játéka arra kényszeríti az olvasót, hogy a másodikat olvassa újra, befejezhetetlenül, egyszerre mozogva vissza és előre, hiszen a szonett alig több mint felén vagyunk még csak túl. A temporalitás, amely a nyomban, a szó szerinti jelentésben térré válik, átmenet trópusból trópusba. És így a második szakasz is egy metaforikus tükör, melyben megújul a tükrözött első szakasz arcának dísze, egy tükör, amely arcot ad. Néhány mondat erejéig még ezen a mellékösvényen maradunk:

„A hang száját, szemet, s végső soron nevet feltételez, ez a láncolat pedig kifejezetten benne van a trópus nevének etimológiájában: *prosopon poiein*, maszkot vagy arcot (*prosopon*) adni.”

Arcot adni, görögül: *prosopon poiein* – ismét feltűnik a *prosopopeia*. A

¹⁸ Ami ellentmond a szekunder irodalom zömének, hiszen nagyjából konszenzus uralkodik abban a tekintetben, hogy az elsőtől a 126.-ig a szonettek megszólítottja egy bizonyos Ifjú. (Inga-Stina EWBANK: *Shakespeare's poetry*. = [K. Muir, S. Shoenbaum ed.:] *A new companion to Shakespeare Studies*. Cambridge University Press, 1971., GÉHER István: *Shakespeare*. Corvina, Bp. 1998.) Kár volna lemondani csak ezért erről az olvasatról – hiszen Shakespeare *szövegét olvassuk*, nem a gondolatait.

¹⁹ Vö.: Jacques DERRIDA: *Grammatológia*. Életünk – Magyar Műhely, 1991, 47.

tükörben megjelenő archoz beszélni, önmaga lemásolására felszólítani: megszemélyesítés. De nemcsak azért kézenfekvő a prosopopeia játékba hozása, mert felmutatható az etimológiai kapcsolat a szó és a vers központi motívuma között, és nem is azért, mert a szövegben szerepel (nem mintha nem volna éppen elég akár csak az egyik is), hanem azért, mert az olvasás allegóriájának neveztem fent többször is az első szakaszt, s de Man szerint minden olvasásnak ez az alakzata. Ez a Shakespeare-vers elmondja azt is, hogyan fogják olvasni, olvas minket, és azt is elmondja, hogy minden olvasás ilyen. Hiszen az egyes szám második személyű megszólított lehet az olvasó is, akit arra szólít fel a beszélő, hogy nézzen tükrebe, s a látott arcot újítsa meg, szerkessze meg mását, vagyis adjon új arcot; s a tükör, ha szimbólumként olvassuk, évszázadok óta a művészet szimbóluma. Ha ez a szöveg a tükörbe nézésre szólít fel, nyilván önmagára utal, parafrázálva: olvass, adj nekem arcot, ami mindig új, mert ha nem az, „meghal” a szöveg (minden olvasás újraolvasás, de félreolvasás is, hiszen mindig új olvasatot kell adnunk), de gondolhatunk a beleértett szerzőre is, s akkor és itt lesz jelentősége a dolgozat eddig a pontig tartó narratológiai óvatosságainak, a szerző, a biográfiai szerző arra szólítja fel az olvasót, hogy adjon neki beleértett szerzőt, ami pedig prosopopeia struktúráját követő olvasás-alakzat. A második szakasz így a befogadás aktusának lesz allegóriája, metaszintre „emelkedik”.

Egy kicsit eltolva ezt az olvasatot, a vers lehet természetesen önmegszólító is. Ekkor az írás szubjektuma arra szólítja fel önmagát, az olvasás szubjektumát, tehát önmagát, mint beleértettet, hogy újítsa meg a Beleértett az írás szubjektumát, mert különben nem fog fennmaradni a neve. A második szakasz így az alkotás aktusának lesz az allegóriája – de ezek most csak mellékszálak, amelyeket elvarratlanul kell hagynom, hogy visszatérhessünk a tükör apóriájához.

Paul de Man *A vakság retorikájában* a szövegek (ön)dekonstruktív működéséről azt írja, hogy azok egymásnak (néha nyíltan) ellentmondó kijelentésekből indulnak el, amit ő meglátásnak hív, noha a szerző(k) vakságának köszönhetik létüket.²⁰ Akárhogy is olvassuk a szonett első felét, beleütközünk a kilencedik sorba, amit egyszer már megidézttem.

Anyád tükre vagy: édes tavaszát
Láthatja benned; s te is így fogod
Nézni vénséged ablakain át,
Bár ráncosan, mai arany korod.

²⁰ Paul DE MAN: *A vakság retorikája: Jacques Derrida Rousseau-olvasata* = Helikon 1994/1. 109–139. Kül.: 109–112.

De ha múlásnak szánod életed,
Halj magad, s képed együtt hal veled.

Ha az egyszerűség kedvéért most megint a szó szerinti olvasat felől közelítjük meg az „Anyád tükre vagy” kijelentést, arra jutunk, hogy a beszélő, aki férfi, az ezelőtti részekben utódnemzésre szólítja fel a másik férfit (és egyelőre az is mindegy, hogy önmagát, a mását vagy a másikat), mert csak így viheti tovább önmagát (tehát a jelenlét lehetőségfeltétele az elkülönбöződés), *de az érv: a férfi az anyja tükörképe*. Ha a férfi az anyja tükörképe, s nem az apjáé, akkor az utódban éppen a férfi nem marad fenn. Hova vezet minket ez a vak(ság)?

Nyilvánvaló, hogy itt egy erős gondolati kiazmussal kerülünk szembe, ami nehezen magyarázható egy olyan logikával, amely benne áll abban a rendszerben, amelyben az ilyen megfordítások, *tükrözések* végbemennek. Újra felbukkan az a vándormotívum, amely összefoghatja (ezt) az értelmezést, keretet adva neki, pótlékként hozzáadódva, annak minden következményével együtt. S a keret problémája mellé a nyom, az *anya* problematikája, amely lehetőséget teremt a továbbléésre, a szonetten belül (már amennyiben tudható, hogy meddig vagyunk belül). Mit is jelent ebben a rendszerben a már sokat idézett félmondat, hogy „*anyád tükre vagy*”, amikor a két fogalmat eddig metaforikusan azonosítottam? Egyszerű tautológia lenne?

A helyettesítések végül ahhoz a kijelentéshez vezetnek, hogy *a nyom tükre vagy*. Ahhoz, hogy bemutathassam, hogy ez az állítás fontos, és továbbviszi az értelmezést, vissza kell térnem szövegem egy korábbi állomásához, ahol a nyom először került elő. Ott a tükör, az arc és a tükrözött viszonyát mint a jel-fogalom dekonstrukciójának metaforáját mutattam be, s bizonyos kérdéseket homályban hagytam. Azt írtam, az arc az első jelrendszer, mert pragmatikai szempontból, tehát az arcfelismerés felől vizsgálva ugyanúgy különbségek rendszerének tűnik, mint minden nyelvi jel, s a tükör a nyom, amely önmaga eltörléseként van jelen. S a nyom itt már abban a jelentésében is szerepel, amit máshol Derrida *différance*-nak nevez; az az erő, amely egyrészt létrehozza és működteti a nyelvet, a csak negatív elemeket tartalmazó struktúrát, másrészt azonosítható is magával a különbségekkel, hiszen minden jel attól jel, hogy különbözik a többitől, s a többitől való különbségét is hordozza, a többi távollévő elem nyomát, amelyek ezzel jelenlévővé is válnak. S mivel minden távollévő elem tartalmazza a tőle különböző elemek nyomait, így minden nyom már eleve egy nyom nyoma. Tulajdonképpen egy elem sincs jelen, csak nyomok nyomai. Vagyis a tükör egy nyom tükre, egy olyan elem, amelyben egy rendszer totális jelenléte csak egy másik elem, a mindent magába gyűjtő tükör távollétével valósulhat meg.

Visszafordíthatnánk mindezt a szonett nyelvére, s láthatóvá válik, hogy a mondat, ami körül ennek a dolgozatnak a második része forog, egyáltalán nem vakság, hanem olyan belátás, amely megteremti minden belátás lehetőségét, s mindezt, hadd emlékeztessenek rá, egy kiazmussal. Minden fiú arca csak a távollévő elemek nyomait viseli, melyek maguk is nyomok; a par excellence távollévő elem pedig mindig az anya, mert őt, az apával ellentétben még csak nem is helyettesíti semmi, ez az önmaga eltörléseként jelenlévő-távollévő entitás az anya, s így végül belátható, hogy minden fiú az anya tükre. Az anya anyjának a tükre. Ez a derridai terminológia szerinti nem-eredeti eredet, olyan tükrözés, ahol nincs se jelenlévő se távollévő, ahol valóban tartható az, hogy tulajdonképpen és figurális jelentés egymást tükrözik – a nyomban.

A családi tü(kör) tehát a nyom tükre, magába gyűjt és magán kívül tart egy önmagában már megosztott arcot, jelet, amely saját genealógiájának eltörlése és létrehozása. Ez a tükrözés egy végtelen szinkron (az arcok aspektusa) és egy végtelen diakron (anya-fiú) sík jelen- és távollétének felfüggesztője. Shakespeare családi tükre tehát a nyomot létrehozó nem-eredet, az eredetek felfüggesztésének allegóriája. Pontosabban, filológiai allegóriája: *Shakespeare* szonettjében, a *tulajdonképpen* szonettben nincs szó díszről (nincs dísz szó): a *dísz* a fordítás, az átvitel többlete. De vajon Szabó Lőrincé-e?

Kocur László
A SZALAMANDRÁK INTERAKTÍV
KATASZTRÓFAREGÉNYE

Amikor a – [z] úgy gondoljuk, Magyarországon nem bizonyosan kellő, a Nyugat-Európában elfoglalt tudományos pozíciójának megfelelő mértékben recipiált – rendszerelvű irodalomelmélet egyik – ha nem a legfőbb – „pápája”, Itamar Even-Zohar A többrendszerűség elmélete c. tanulmányában bevezeti a dinamikus és a statikus kanonicitás fogalmát, a következőket állítja: „... más bevezetni egy szöveget az irodalmi kánonba, és más a modelljén keresztül bevezetni valamely játéktárba.¹ Az első esetben (amelyet statikus kanonicitásnak nevezhetünk) az adott szöveget végleges formába öntött műként fogadják el, és belehelyezik azon felszentelt szövegek sorába, amelyeket az irodalom (a kultúra) meg kíván őrizni. A másik esetben (amelyet dinamikus kanonicitásnak nevezünk) az adott irodalmi modellnek sikerül a játéktáron keresztül a rendszerben produktív alkotóelemként meghatározni önmagát.”² Majd pedig Tolsztoj és Strindberg példáját említi, akik írói pályafutásuk során folyamatosan új poétikai modellekkel kísérleteztek, hogy ne csak személyüket, hanem irodalmi modelljeiket is elfogadja, befogadja, mi több, követendő példának tartsa a kor. Ha hihetünk az irodalomtörténet állításainak (és hihetünk?), Karel Čapeknek hasonló jellegű problémákkal nem kellett szembesülnie időben szűkre szabott, ám művekben gazdag életpályája során: a „reprezentatív íróság” és a népes olvasótábor – popularitás? – nem zárta ki írásainak párbeszédképességét a kortárs cseh irodalom szövegeivel. Mára azonban a tekintélyes, egykor potenciális Nobel-díj várományos³, reprezentatív életműkiadást és papírfedeles reprintet egyaránt megért szerző írásai

¹ A játéktárat itt olyan törvények és elemek halmazaként képzeljük el (lehet különálló, kapcsolt vagy teljes modell), amely a szövegalkotást irányítja. Itamar Even-Zohar: A többrendszerűség elmélete. Helikon 1994/4. 442.

² Uo. 443.

³ „Egy francia írócsoport a »szellem szabadsága nevében« Čapeket javasolta az 1938-as irodalmi Nobel díjra, és felhívást intézett a francia irodalom képviselőihez, csatlakozzanak a javaslatához. A felhívást tizenegy író, köztük Romain Rolland, Louis Aragon (a felhívás kezdeményezője), Luc Durtain, Jean-Richard Bloch, André Chamson és André Wurmser írta alá, és még Jules Romains is eleget tett neki, noha ő volt az egyetlen neves francia, aki egyetértett Münchennel.” Zádor András: Karel Čapek. Gondolat, Budapest, 1984. 293.

bekerültek a cseh nemzeti kánon felszentelt, ám „megkövesedett” szövegei közé. Alátámasztja ezt e sorok írójának bűvárlata is, melyet negyedéves, elsősorban magyar filológiai célzatú prágai tanulmányútja során tett. A csehországi – a magyarországihoz hasonlóan differenciált, de nem annyira „kiterjedt” (s ennek talán pozitív előjelet is tulajdoníthatunk) – folyóiratkultúrának nem kell tartania attól, hogy a Čapek-tanulmányok s az őt megidéző szépirodalmi művek minden más jellegű írást kiszorítanak... Čapeknek marad az egészvászonba kötött tiszteletteljes kirekesztés. A kemény borítólapok nemcsak nyomdaipari értelemben „zárják közre” a szöveget.

Čapek egyik legjelentősebb munkája a *Harc a szalamandrakkal* (a továbbiakban *Harc*), melyet pl. 1973 és 1978 között újra kiadtak, többek közt a Szovjetunióban, Jugoszláviában, Svédországban, Lengyelországban, Dániában, az NDK-ban, Portugáliában és Belgiumban is. De népszerűsége legalább ekkora volt, ha nem sokkal nagyobb, megjelenése idején⁴, magyarul már a megjelenés utáni évben, 1937-ben olvasható volt, Donner Pál jóvoltából.⁵ Természetesen egy pillanatig sem szeretnénk vitatni a regény nagyságát, de páratlan népszerűségéhez bizonyosan hozzájárult az adott társadalmi-történelmi kontextus is, mely azonban utóbb – sajnálatos módon – egyenirányúsított olvasatok sorát rendelte hozzá. Értelmezői – főként a keleti blokkban, Lipcsétől Moszkváig – hajlamosak voltak a regényt a fasiszta terjeszkedés elleni felhívásként olvasni. Természetesen nem kívánjuk vitatni, lehet ekként olvasni, a szöveg lehetővé teszi az ilyen irányú interpretációt is. S persze számos továbbit is, melyek azonban – főként a központilag irányított irodalmakban – kevésbé érvényesülhettek a „kötelező” olvasási irány mellett.

Dolgozatunkban arra keressük a választ, a Čapek-regény polifóniája miatt milyen egyéb, eddig nem vagy nem eléggé vizsgált kontextusokban tud alkotó módon részt venni, illetve a kötet struktúrája hogyan törekszik a „könyv”-ben rejlő extenzív totalitás felszámolására.

A kontextusteremtés során szükségképpen ki kell térnünk a műfaj kérdésére is, mert a regény olvasása során egyre inkább nyilvánvalóvá válik, hogy az műfajilag nem tételezhető homogénnek. A lehetséges műfaji besorolás kérdésében a

⁴ A kötet 1936-ban jelent meg, ezt megelőzően a Lidové noviny hasábjain közölte folytatásokban.

⁵ Donner Pál 1933-tól kizárólagos jogokat birtokolt a Čapek-művek magyarra fordítása terén. Ő tolmácsolta többek közt a Hordubalt, a Meteort, az Egy mindennapi életet, A fehér kórt, a Masaryk-fényképeket. Donner a német hadsereg prágai bevonulásának napján, 1939. március 15-én öngyilkos lett.

Čapek-értelmezők táborában viszonylagos egység honol. Szergej Nyikolszkij, a Čapek-életmű egyik legavatottabb kutatója⁶ a regény kapcsán „apokrif kalandos műfajról”, publicisztikai, tudományos-fantasztikus, szatirikus, ironikus, groteszk megszólalásmódról, művészi pamfletről beszél. Tanulmányának zárófejezetében pedig amellet érvel, hogy a regénynek sikerül műfaji szintézist teremtenie.

Magyar értelmezői közül Dobossy László egy ízben tárcaregénynek⁷, más alkalommal pedig „nagy szatírának” nevezi⁸, s itt némi pejoratív hangsúlyt is érzünk a jeles bohemista szavaiban. Magunk a tárcaregényként való meghatározást nem gondoljuk teljességgel tarthatónak, ahhoz ui. az idők során valamiféle kommersz jelleg társult, hisz szerepe elsősorban az olvasók-előfizetők megtartása-toborzása. Lényeges formai jellemzője a tájleírások, elemzések hiánya, a cselekmény egyszerűsége, ez pedig a legkevésbé sem jellemző Čapek regényére. Igaz ugyan, hogy a kor reprezentatív konzervatív folyóiratának hasábjain adta közre, de Orwell 1984-e sem lenne tárcaregénnyé attól, ha pl. a *The Guardian*ban folytatásokban közölnék...

Čapek avatott fordítója és monográfusa – aki még személyesen ismerte a szerzőt – Zádor András, a legteljesebb magyar nyelvű Čapek-monográfia írója a következőket vetette papírra a műfaji meghatározás kapcsán:

„Általában szatíráként emlegetik, és ez a megjelölés helyes is, de nem teljes. Ha ezt a minősítést legalább a szatíra kétségtelenül jelen levő ismertetőjegyeivel egyenértékű sajátságokat figyelembe véve egészítenénk ki, akkor a könyvet utópisztikus-tudományos-fantasztikus-szatirikus allegóriának nevezhetnénk.”⁹

Eszmei szempontból az antifasiszta irodalomba sorolja be.

⁶ Szergej Nyikolszkij három monográfiát írt Čapekról, a harmadik, a Karel Csapek – fantaszt i szatirik – lényegileg a Roman K. Csapeka „Vojna sz szalamandrami” (Sztruktura i zsanr) kibővített változata a ráakódott/hozzáadódott ideológiai hordalék/többletjelentés ellenére is nemzetközi viszonylatban is az élvonalba sorolható. Nyikolszkij méltán pályázhat(ott volna) a „Legprecízebb Čapek-filológus” címre, ő ui. a referencialitás szempontjából is végigolvasta a regényt, s az összes földrajzi nevet, személynevet, bibliográfiai hivatkozást azonosította. Két könyvnek azonban kitartó kutatás ellenére sem sikerült sem bizonyítania, sem cáfolnia létezését.

⁷ Dobossy László: Karel Čapek. Gondolat, Budapest, 1961. 71.

⁸ Uo. 74.

⁹ Zádor András: Karel Čapek. Gondolat, Budapest, 1984. 251.

Heé Veronika – aki a művekben megnyilvánuló líraiság és epikum kapcsán elemzi Čapek életpályájának alkotói fővonalát – nem érezve feladatának a műfaj meghatározását, utópikus regénynek nevezi.

Fried István a *Tíz híres regény* c. népszerű munkájában a műfaji meghatározhatóság problematikáját azzal vezeti be, hogy a regény voltaképpen több műfajt próbál végig egymás után, s közben a nézőpontok változtatása nem felel meg a műfaj addigi sajátosságainak. „Mégsem jön létre a műfaj radikális megújítása, mivel nem az eszközök, az előadási módszerek változnak, hanem csupán a hangnem tér el az elvárttól”¹⁰, majd pedig ezek után nyomon követi, hogyan jutunk el a könnyed, parodisztikus légiós regénytől a tudományos-fantasztikus és az állatregény műfaji sajátosságainak érintésével az egykorú valóság regényén át az utópisztikus regényig.

Azonban – s erre Fried István is felhívja a figyelmet – a regiszterváltásoknál az olvasó szinte észrevétlenül siklik át a határokon. Magunk ezt egyfajta kontaminált nyelvi réteg megképződésével véljük magyarázhatónak.

Fried István – tudomásunk szerint egyedülként – veti fel a szöveg állatregényként való olvasásának lehetőségét, s ez az egyik lehetséges, általunk elhanyagoltnak vélt, bővebb kifejtést érdemlő kontextus, nevezetesen az állatirodalom helyzete a Čapek-életműben.¹¹ Čapek terjedelmes életművében szerény szegmens jutott ennek a műfajnak, az első „állati” írása *A rovarok életéből* címet viseli, s 1921-ből származik. A rovarok életéből (a továbbiakban *A rovarok*) színpadi mű, helyét mégsem lelni egyértelműen a drámai műnemben, lévén szó revüről, melynek létrejöttében nagy szerepe volt a társművészeteknek, jelesül a zenének, a balettnek, a pantomimnak és a filmnek is. Noha a darabot Csehszlovákiában és külföldön egyaránt bemutatták, s talán a *R. U. R.*-énál kisebb, de nem jelentéktelen, zajos siker volt, nem utolsósorban Hugo Hilar rendező és színházi szakíró lendületes színpadra alkalmazásának köszönhetően, az első utópisztikus alkotói korszak e sajátos kakukktojása, mely ezúttal mellőzi a fantasztikumot, nem több, mint egy becsületesen megírt darab az állattörténetek azon vonulatából, ahol az állat csupán álarcát kölcsönzi egy antropomorf ábrázoláshoz. A darab négy képből áll, s előjáték vezeti be. A darab főszereplői rovarok: lepkék, ganajtúrók, szöcskék, a fürkész, a parazita, a hangyák és a kérészek, a darabban egyetlen ember szerepel, a Csavargó. Az első képben Lepkék flörtölnek, udvarolnak, szeretkeznek, kacérkodnak, mint a

¹⁰ Fried István: A szalamandratömegek lázadásának regénye. In Uő.: *Tíz híres regény*. Gondolat, Budapest, 1989. 184.

¹¹ A XX. sz.-i (utópisztikus jellegű) állatirodalom egészében való elhelyezése külön tanulmányt érdemelne, így erre most nem térünk ki.

lélek nélkül való szexualitás megtestesítői. A másodikban az önző módon kifejezésre jutó egyéni boldogság, életprogramadó önzés kerül pellengérré. A második képben valamiféle gradáció is megfigyelhető, a Ganajtúró-házaspár vagyongyűjtő magatartása még hordozhat(na) pozitív értéket, legalábbis a Szöcskepár könnyelműsködéséhez képest. Ezeket azonban ellenpontozza a Gyilkos Fürkészés, a Parazita aljassága. A harmadik képben az egyéni önzés kollektív mértéket ölt a hangyaboly képének megidézésével. Az agresszív és militáns hangyák – két hangyaboly – vezetnek egymás ellen durva, öldöklő háborút. A negyedik kép, mely egyben Epilógus is, szembehelyezkedik az eddigiekkel, szereplői a közmondásosan rövid életű kérészek, akik – noha számukra csak egy nap az élet – vidám táncsal ünneplik azt. Az egyetlen emberszereplő, a rezonőr és a kommentátor szerepét betöltő Csavargó mintegy szimbolikusan a kérészek jelképes funkcióját kiteljesítve a darab végén meghal. Ám – talán a kereskedelmi okok nyomásának engedve – utóbb készült egy vidám befejezés is, ahol csak elalszik.

A szerző egy másik állattörténe a *Dášenka čili život štěnete* (magyarul *Dášenka avagy Egy kutyakölyök élete* címmel adták ki) bájos mese, s bár fejlődésre utaló nyomokat felfedezhetünk benne, az a fajta allegorizáló szándék, mely *A rovarokban*, ill. a *Harcban* nyilvánvaló módon jelen van, itt nem érhető tetten, ahogy a *Měl jsem psa a kočku* c. posztumusz mesekötetben sem. Tehát a čapeki életmű állattörténeteiből nem bontakozik ki fejlődési sor, a szövegek nem korrespondálnak egymással, így ezt mint potenciális kontextuslehetőséget elvethetjük.

Valószínűbbnek látszik azonban egy antiutópista-katasztrofista sor léte az életműben, mint ahogy erre Balogh Magdolna is felhívja a figyelmet. Míg az antiutópia kellően közkeletű fogalom, tekintélyes szakirodalmi háttérrel támogatva, a katasztrofizmus ennél lényegesen kisebb szakirodalommal rendelkezik, határai sokkalta képlékenyebbek, átjárhatóbbak, egyesek szerint nem is önálló irányzat. Ezért – Bojtár Endre és Balogh Magdolna nyomán – bekezdésnyi terjedelmet szentelünk neki. A katasztrofizmus mint terminus technicus a két világháború közötti lengyel irodalomkritikában alakult ki, de Bojtár felfogása szerint lényegileg kiterjeszthető az egész kelet-közép-európai térség irodalmára. A katasztrofista törekvések részben az avantgárd mozgalmak hatására kibontakozó ellenhatásként jöttek létre. Annak naiv optimizmusával a groteszk esztétikai minőségét helyezték szembe, mely egyszerre láttatja a komikust és a tragikust. A katasztrofisták világképében ennek megfelelően az avantgárd jövőcentrikusságával szemben nagy szerepet kap a múlt megidézése mítosz-újraértelmezések, szimbólumok, archetípusok segítségével. A jövő csak mint disztópikus tér jelenítődik meg. A katasztrofizmus a felvilágosodás – az újkor legnagyobb hatású válságának –

csődjeként nyilvánul meg, s e válság okait kutatva lényeges helyen találjuk a polgári szabadság eszméjének megvalósíthatatlanságát. A katasztrofista művekben manifesztálódó radikális bölcséleti kétely mögött azt a bizonytalanságot kell látnunk, mely az abszolút erkölcsi mércétől és az Istentől megfosztott ember szabadságba vetett hitének megingásából eredeztethető. „A katasztrofizmus a valóságot olyan ellentétpárok alapján értelmezi, amelyek egyik tagja értékhardozó, másikuk értéktelen fogalom: a személyiséggel szembeállítja a tömeget, az elittel a csöcselékét, a kultúrával az anyagi természetű civilizációt, az eszmei értékkel az utilitárius értékeket.”¹² A kutatók között a katasztrofizmus további felosztásáról viszonylagos konszenzus uralkodik, általában technokrata, történetfilozófiai és egzisztencialista katasztrofizmust különböztetnek meg. Ha Čapek életművét a visszatérő motívumok mentén olvassuk, nem kerülhetik el a figyelmünket az emberiség pusztulásának különböző čapeki víziói, a különböző lebírhatatlan erőkkel (robotokkal, krakatittal, abszolútummal, szalamandrakkal) szembeni kiszolgáltatottság, tehetetlenség. Ezek mentén szerveződik az életműben egy markáns, akár katasztrofistának is nevezhető vonulat.

A technokrata katasztrofizmusba sorolhatónak gondoljuk a szerzőjének világhírre vet hozó *R. U. R.*-t, az ezt két évvel követő *Abszolútumgyárat*, s talán a *Krakatitot* is. Bár Balogh Magdolna ez utóbbit nem sorolná ebbe a vonulatba, mert „abban az emberiség totális pusztulásának lehetősége csupán mellékmotívum. Ahogy Ivan Klíma is megjegyzi, a Krakatit a vágy és valóság örök, feloldhatatlan ellentétéről, a boldogság kék madarának elérhetetlenségéről, szóló filozofikus kalandregény”¹³. S noha részben igazat kell adnunk Balogh Magdolna megállapításának, magunk mégis úgy gondoljuk, miután Prokop lázalmában elmondta a képletet, az emberiség pusztulása, noha nem következik be, potenciális lehetőségként van jelen.

A *Harcot* a szakirodalom általában a második, történetfilozófiai irányzatba szokta sorolni, melynek jellemzője, hogy az újkori történelmi fejlődés aránytalanságait okolja a bekövetkező katasztrófáért. De nemcsak a katasztrofikus végkifejlethez vezető út az, mely szembeállítja a fentebb említett három alkotást a *Harccal*, hanem a katasztrofikus végkifejlet irreverzibilitása is. Az *R. U. R.*-ben ugyan elpusztul az emberiség – igaz, logikai bakugrások sorozata után –, de miután Alquist, az öreg építész, az utolsó robotok által élve hagyott ember is elbúcsúzik az

¹² Balogh Magdolna: *Kiúttalan utakon*. Balassi, Budapest, 1993. 38.

¹³ Balogh: i. m. 66.

élettől, egy a robotok tökéletesítése során előállított, „magasabb rendű” robotpárban megteremtődik az emberiség továbbélésének lehetősége, s a szerző hite ebben a lehetőségben csaknem teljesnek mondható.

Az *Abszolútumgyár* a *Harc* szempontjából már több aspektusból lehet előremutató, részint hogy a karburátorok sorozatgyártását tökéjével támogató gyárost itt is Bondynak hívják, akár a Szalamandra Szindikátus megalapítóját, részben pedig, hogy Čapek már itt is alkalmazza azt a montázstechnikát, melyet aztán a *Harcban* fejleszt tökélyre. Ám a regény konstruálta lehetséges világban a Legnagyobb Háború 1953-ban befejeződik, az abszolútum előállítására képes karburátorokat pedig nemzetközi egyezmény alapján megsemmisítik. Az emberiség továbbélése, ha megrázkódtatásoktól nem is mentesen, de biztosítva van.

Az *Abszolútumgyárat* éppen olyan fanyalogva fogadták a kritikusok, mint a rá két évre, 1924-ben megjelenő *Krakatitot*, sőt ez utóbbit többen a megszokott és elvárt čapeki színvonal alattinak, művészietlennek gondolták. S noha a Čapek-recepció nem tárgya dolgozatunknak, meg kell jegyeznünk, mi nem feltétlenül osztjuk a két világháború közötti időszak zordon ítétszeinek véleményét minden vonatkozásában. A szinte filmszerű technikával készült regény végére – persze nem áldozatok és katasztrófák nélkül – a krakatit teljes egészében megsemmisül, a depresszált Prokop pedig elfelejti a robbanóanyag képletét. S az talán valóban túlzás, hogy a regény végén az árok szélén (!) ülő Prokopot egy öregember – mint a bölcsesség allegóriája – veszi fel a (retorikailag és mitológiaiilag nemkülönbön túlterhelt) szekerére, s látja el olyan bombasztikus, közhelyes tanácsokkal, hogy „túl nagy dolgokat akartál csinálni; most majd kis dolgokat csinálsz. Így van ez jól (...)”, de az emberiség megint megmenekül(het)t.

Nem így a *Harc* végén, ahol a hirtelen megkettőződött, addig omnipotensnek vélt narrátori szólam is elbizonytalanodik a jövőt illetően, de erről később. A katasztrófizmus nézőpontjából Balogh Magdolna ekképpen összegzi a regényt: „A katasztrófális jövő víziója két, egymással ellentétes nézőpontból bontakozik ki. Ugyanazon tények ellentétes értelmű minősítése a groteszk jelentésformálás eszköze. Ezzel a fogással Čapek az értékek jelenléte és hiánya közötti folytonos villódzást idéz elő. Ez az értelme a mű harmadik részében közölt fiktív dokumentumnak, amely a »szalamandrapárti«, illetve szalamandraellenes szemszögből jósolja meg az emberiség pusztulását. A »remeteéletű königsbergi filozófus«, Wolf Meynert pesszimista történetfilozófiai fejtegetése szerint az ember biológiai természetéből fakadóan képtelen a boldog közösségi életre, ezért szükségszerű az emberi faj pusztulása. (...) A regény epilógusában a szalamandrakérdés a következetesen végigvitt »szalamandra-ember« allegória logikája szerint oldódik meg. A szalamandrák a civilizálódás során előbb-utóbb az

emberi társadalmat megosztó eszméket is magukévá teszik: a faji, nemzeti, kulturális ellentétek háborúhoz, majd az állatfaj teljes kipusztulásához vezetnek.”¹⁴ Ez az a kérdés, melyben álláspontunk eltér az idézett szerzőtől, korántsem tévedhetetlen vélekedésünk szerint Balogh Magdolna ezen a ponton enged a félreolvashatóságnak, mint inherens szövegtulajdonságnak. Azt ugyanis, hogy a további események ekként alakuljanak, ő is, meg a duplikálódott (skizofrén?) (önmagát) szerző(nek nevező) narrátor is csak szeretné! Valójában ezen a ponton a szerző-narrátornak (narrátoroknak?) már nincs hatalma önnön szövege felett. Az levált róla, s a továbbjelentődés útjára lépve megkezdte önálló életét, ezzel valamelyest kioltva a szerző(é)t. Így bár a felmerülő kérdések valóban kínzóan kellemetlenek lehetnek az emberiség horizontjáról szemlélve, azokra már nincs joga válaszolni, vagy legalábbis nem több (nem kevesebb?), mint a szöveg bármelyik olvasójának. Tehát a kérdésekre részéről adható egyedüli etikus válasz az, amely regény végén áll:

„– És aztán...
– Tovább nem tudom...”

S a három ponttal még egyszer kinyilvánítja a diszkurzív tér lezár(hat)atlanságát. Tehát – főként a keletkezés ideje felől szemlélve – a regény befejezése nem mondható hagyományosnak, mint ahogy a regény struktúrája sem az. A *Harc a szalamandrakkal* c. regény egy paradoxon, a könyvformával polemizáló könyv regénye, melyben megfogalmazódni látszik a könyv teljességébe, extenzív totalitásába vetett posztmodern kétely, ez már ekkor nyilvánvalóvá lesz, mikor kézbe vesszük a kötetet. Egyrészt a könyv azt állítja, hogy három könyvet tartalmaz. Másrészt a regény (mind a három könyv) önálló, egymástól elkülönülő szövegek, megszólalásmódok és tudatformák tömege (hogy azt ne mondjuk: légiója)¹⁵, melyek önállóan látszanak. Gondolunk itt a szöveg jelentős részét kitevő kvázi-intertextusokra: zoológiai-állatorvosi kísérletekre, korabeli és régebbi, olykor elolvashatatlan, aszémikus újságcikkekre, sajtóanyagokra, riportokra, útleírásokra, szalagcímekre, tőzsdei jelentésekre, levelekre, névjegyekre, névtáblákra, csontváz-reprodukcióra, plakátokra, kiáltványokra, jelentésekre, jegyzőkönyvekre. Ezeknek jó része az autoreferencialitással operálva csaknem végtelen, feloldhatatlannak látszó szimulációs játékba akarja vonni az olvasót: a 29.

¹⁴ Balogh: i. m. 69.

¹⁵ S itt kéne értekezésünk nyelvének csehre váltania, hogy kihasználva a 'masa' szó poliszemiáját, e téren is retorikai mozgásba hozza a szöveget

oldalon látható fekete-fehér BONDY névtábla pl. azzal próbálja megbontani az olvasói tudatot, hogy a naiv olvasóval megpróbálja elhitetni, hogy valóban egy névtáblát lát. Van Toch kapitány névjegye, mely a következő oldalon látható (!), ugyancsak ezzel próbálkozik stb. Tehát a regényben (?) számos, önmagával azonos, önmagának igazságértéket követelő nyelvi réteg található, melyek – leszámítva olykor a tudományosan bizonyítható és az író által továbbgondolt állítások regiszterváltásának pillanatát/határát – nem kontaminálódtak, így a polifónia egyedinek mondható változata képződik meg a kötet lapjain.

Fentebb azt állítottuk, hogy a könyv(be kötött/zárt szöveg) a könyvvel mint formával polemizál. Ennek legfőbb eszköze az olvasás linearitásának megtörésére irányuló folyamatos törekvés (Derrida ilyen munkáinak megjelenése előtt kb. négy évtizeddel!), mint a könyvolvasás ellehetetlenítése¹⁶, olykor provokatív módon, pl. az „ismeretlen” nyelven íródott forrásokra való utalások esetében¹⁷. Az olvasó számára főleg akkor frusztráló ez, mikor a lábjegyzetek több oldalon át „terjednek”, így folyamatos oda-vissza-lapozgatásra kényszerítik. A *Harc* tehát interaktív olvasói hozzáállást kíván befogadójától, akár Derrida *Glas*-ja, ahol Hegel és Genette szövegei olvasódnak egymás mellé, vagy a *Living On: Border Lines* c. esszéje, ahol pedig a *főszöveget* a *lábjegyzet* csaknem teljes terjedelmében végigkíséri, így kérdőjelezve meg annak „főszövegségét”. Ez a tendencia napjainkban az irodalomtudományban éppen úgy jelen van, mint a szépirodalomban; elég, ha Németh Zoltán Esterházy-esszéjére gondolunk, mely ezeken túlmutatóan a kétdimenziós papírlap összes létező főirányából olvassa egymásba valós és fiktív szerzők szövegeit. A kortárs szépirodalomból pedig az úgy gondoljuk, nem eléggé méltányolt Márkus-Barbarossa János Farkas Wellman Endrével közösen írott kötetére, a *Dihoriáda* c.-re szeretnénk utalni, mely (igaz, hogy csak küllemében, de ott bizony nagyon) úgy igyekszik felszámolni a könyvformát, hogy azt állítja magáról, hogy mobiltelefon, jelesül Nokia 9210-es mobil kommunikátor, még „antennája” is van.

Úgy gondoljuk, Čapek regénye megelőzte korát, ugyanis a hagyományos,

¹⁶ Mert – tesszük fel a kérdést lábjegyzetben – melyikünk szeret láb- vagy végjegyzeteket olvasni...

¹⁷ A magyar kulturális szocializációval bíró olvasó előtt felrémlenek Esterházy Péter Termelési regényének nem (bizonyosan) létező utalásai.

lineárisan olvasható könyvformát destruálva radikálisabb hozzáállást kíván olvasójától, mely produktív módon korunk hipertextuális olvasási stratégiáival lenne modellezhető, azaz a frusztráció a megfelelő helyeken egy-egy link beiktatásával lenne kiküszöbölhető. Lehet, hogy Čapek antifasiszta regényt írt, de akkor hipertextuálist is!

Tóth Ákos
EGY (KI)ÁLLÍTÁS KÉPEI
(FESTMÉNYVERSEK ABSZTRAKT MŰVEKRŐL)

*„Az absztrakt festészet Eponümosztát,
Narcissust némának képzelhetjük.”*

(Arnold Gehlen)

I.

A vizuális művészetek jelentéstelítettségére vonatkozó előfeltevés, illetve e jelentésegységek feltárását célzó műveletek évszázadokon keresztül az érzéki észlelés verbalizálhatóságának tapasztalata körül tájékozódtak. A XIX. század végén a művészettörténet-tudománynak az esztétika redukálására irányuló elméleti koncepciói az ikonográfiai értelmezés kialakulásához vezettek, mely hármas szintezésű rendszerével az elsődleges, faktikus tényezőktől a kulturális beágyazottságú képi szervezőelemein keresztül az egyénített motívumhasználatig terjedően értelmezte főként a klasszikus újkori táblaképfestészet alkotásait. A XX. századi fejlemények ismeretében – melyek a hagyományos képforma keretein belül radikalizálják a konceptualizálhatóság lehetőségét – kérdésessé válik az elsősorban a műalkotás kultúra-„közvetítő” szerepét előtérbe helyező elméletek kortársi felhasználhatósága. „Alig van előkép olyan próbálkozásokra, amelyek az értelmezés nyelv irányultságú eszméjének határain túllépve, a kép hermeneutikájáról kísérlelnék meg beszélni. Ezen a téren még a képi értelmezés korábbi történetére sem támaszkodhatunk. A tradicionális »Iconologia« is csupán egy a képi tartalomra és annak azonosítására vonatkozó utalási rendszert képvisel.”¹ Az absztrakt képfelület jelöltet és jelölt asszimiláló esztétikája, mely egyeztethető a gadameri „esztétikai meg-nem-különböztetés” programjával, a verbális potenciált korábban elképzelhetetlen módon kérdőjelezi meg, amikor a referenciális olvasás gesztusait a világszerűtől mindig visszautasítja az elsődleges jelölők szintjére. A dolgozat egy adalék szemponttal kíván hozzájárulni a nonfiguratív művészet interpretációs stratégiáinak immár könyvtárnyi szakirodalmához. Amennyiben „a kép hermeneutikájának eredete ott található, ahol a szem képi élménye a nyelv közegébe megy át”, úgy a festményvers változatai egyként vonatkoztathatók a

¹ Gottfried Boehm: A kép hermeneutikájához (Eifert Anna ford.) – In.: Athenaeum I. kötet 1993 (4. füzet) 88.

modernizmus esztétikai filozófiájára, illetve egy verses műfaj legújabb kori történetére, mely röviden a nyelvi funkció-váltás, –vesztés problematikája körül körvonalazódik. Nyílik-e különút a költészet számára e „nyelv nélküli terek” (Helmuth Plessner) felé, melyek a szaktudományok objektivista nyelvi kódjain látszólag túl helyezkednek el?

II.

A költői szöveg és festészet egymásra vonatkozásának és konvertálhatóságának problémája a művészetkritika és –filozófia legsűrűbben tárgyalt, időszakosan prosperáló kérdései közé tartozik.² Az előzmények legfontosabb fejezetei: a platóni-arisztotelészi filozófia e téren egymással kontrasztív viszonyban álló nézetei, a reneszánsz paragone-jelenség kivételülései. A német idealizmus a szó-vizualitás státuszát ambivalensen tárgyaló esztétikája (Kant, Hegel) során keletkezett a komparatív szempontokat máig egyik legeredetibben hasznosító tanulmány, Lessing *Laokoonja*. A korszak retorikája Hegel művészetfilozófiai utópiája kapcsán pedig átvezet a XIX.-XX. századi modern művészet recepciójában állandósult kijelentésekhez, melyek a művészet múltjellegének belátását és a művészi szép definíciójának az eszme érzéki megjelenítéseként való meghatározását konzerválták.

A költészet és festészet ekvivalenciájának filozófiai toposza megújuló és keletkező argumentumokkal a század paradigmatis esztétikáiban továbbra is problémaként jelentkezik, mely ezúttal mind élesebben vetül fel a kortárs vagy modernista képzőművészeti fejlemények ismeretében, melyek egészen kivételesen konkretizálják és sajátítják el az elméleti konzekvenciákat.

Heidegger tanulmánya, *A műalkotás eredete*, mely minden bizonnyal nevezhető a XX. század első felét meghatározó esztétikai iránymutatásnak, újra felszínre hozza a megnevezés/költészet egyéb művészetekkel szembeni primátusát. „Mégis, a nyelvi mű, a szűkebb értelemben vett költészet, kitüntetett helyet foglal el a művészetek teljességében.”³ A gondolatmenet továbbfejlesztése a következő kijelentés: „A művészet, mint költészet történik meg.”⁴ A költészet meghatározása e

² Ld.: Wladyslaw Tatarkiewicz: Az esztétika alapfogalmai: hat fogalom története (Sajó Sándor ford.) – Kossuth Kiadó, Bp. 2000. 62.-94.

³ Martin Heidegger: A műalkotás eredete (Bacsó Béla ford.) – Európa Könyvkiadó, Bp. 1988. 112.

⁴ Uo.117.

diskurzusban folyamatosan ingadozik a speciális kategória-fogalom formai összetevőkkel harmonizáló definíciója (ld.: kizárólagosan Hölderlin, Rilke, Mörike verseit idézi) és a metaforikus megnevezés analógiás kiterjesztő mozdulata között („Minden művészet mely megtörténni engedi, hogy a létező igazsága mint olyan eljőjön – a lényegét tekintve költészet.”). A lényeg, mint eredet heideggeri kijelölése azonban a nyelvi megelőzöttség, az univerzális verbális kompetencia modelljét sejteti, mely alapvetően a nyelvi létmód számára tartja fenn interpretatív stratégiáit. Gadamer *Die Wahrheit des Kunstwerk* (A műalkotás igazsága) előszavában jegyzi meg a költői szó szerepét illetően: „A nyelv aprioritása, úgy tűnik, nemcsak a költői műalkotásnak képezi különös jegyét: minden művön túl a dolgok minden dologlétére érvényes...Az a gondolkodás, ami költészetként gondol el minden művészetet, és kibontja a műalkotás nyelvi létét, maga is még csak úton van a nyelvhez.”⁵ A megállapítás alapszólama szinte előrevetíti a gadameri művészetfilozófia recepciójaként rögzült emblematiszós szerkezetet Odo Marquard-tól: a szöveghez viszonyuló lét.⁶

Kései esztétikai tanulmányaiban Gadamer kísérletet tesz a heideggeri hagyomány többször felemlített egyoldalúságainak és preferenciáinak a feloldására, mikor annak történeti és temporális hiányvonatkozásait megkerülve egy stílusérzékeny hermeneutikát javasol.⁷ Az absztrakció jelenségére adott válaszai rendre a leképezéssel opozícióba állított képfogalomhoz közelítik a „már nem szép művészetként”-ként felfogott kortárs művészettapasztalat tárgyát. A költői nyelv és a nyelv viszonyát analogikusan rendeli hozzá a referencialitás elől az esztétikum irányába elmozduló képiség, képfogalom illetve a leképezés jelenségeihez. Így ismét a költészettel azonosított nyelvi diszkurzivitás jelenik meg, mint a képi jelentéstelítettséget 'par excellence' értelmező művészi forma.⁸

A leképezés leggyakrabban emlegetett példája a portré, képmás, mely természeténél fogva törekszik a valóság optikai rögzítésére, ellenkező esetben önmagát kérdőjelezi meg, hiszen elveszti identifikatív-kijelölő funkcióját. A nyelv kommunikatív felhasználása hasonlóképp értékelhető a gadameri gondolat

⁵ Uo. 30.

⁶ Ld.: Gottfried Boehm: A lét gyarapodása (Kukla Krisztián ford.) – In.: *Vulgo* II évf. 3.-4.-5. szám

⁷ Ld.: Gottfried Boehm: Az idő horizontja – Heidegger mű fogalma és a modernség művészete (Schein Gábor ford.) – In.: *Enigma* 17. szám 39.

⁸ Ld.: Hans-Georg Gadamer: Szó és kép – „így igaz, így létező” (Schein Gábor ford.) – In.: *Uő: A szép aktualitása* – T-Twins, Bp. 1994 228-229.

analógiateremtő rendszerében.

A modernizmus esztétikáját vizsgálva mindegyre a modern művészetfogalom-képfogalom romantikus elmélete tűnik elő, amiben elsőrendűen manifesztálódik a műalkotás költészet-alapú modellje. Hans Belting felhívja a figyelmet arra, hogy „a romantikus művészetfogalom hatástörténetének paradoxona abban rejlik, hogy a kortárs képzőművészetben majdnem egy évszázaddal elkészt.”⁹ Ez némileg magyarázatul szolgálhat a hegelianus filozófiai narratíva elsőrendűen modern művekre való alkalmazásának. „Bár Novalis a költészetéről is beszélt, mégis a képzőművészet remekműve szolgáltatott számára alkalmat a mérték nélküli művészetszemlélet kibontakoztatására, és ezen belül az abszolút mű a költészetre hasonlított.”¹⁰

Arnold Gehlen összefoglaló monográfiájában szintén kísérletet tesz a modern festészet szociológiai és esztétikai analízise során a történeti mintaszolgáltatás interpretatív és argumentatív visszavezetésére: „Avagy megtörténhet, nagyon ritka esetekben, hogy kicserélődik a művészetek „vonatkoztatási mezeje”, mint ahogy újabban a szubjektivitás lépett a „természet” helyére. Ezt a romantikusok kezdték el, Friedrich Schlegel azt követelte (*Allgemeine Grundsätze über die Malerkunst*. 1803), hogy a festő legyen költő.”¹¹

A modern eredetprobléma visszavezetési kísérletei annak egy „nem szép művészet”-ként való megnevezésében jelentkeznek, mely geneziséét a romantikus mű hegeli dialektikában elfoglalt szerepe mentén értelmezi. A művészet definíció (s ezt elsőként a képzőművészeti pozicionáltság vontatta maga után) ingadozása saját létmódja körül mára a mérvadó esztétikai stúdiumokban is negatív önmeghatározáshoz vezetett: „A művészet egész története az önmagát nem művészetként tudó művészet története. Vallásos vagy profán társadalompolitikai életösszefüggésbe van ágyazva, melynek díszéül szolgál és melynek szépségét és emelkedett létet biztosít. Amikor művészetként, értelemről elidegenedett pusztá képességként virtuozitását bizonyítja, akkor a hanyatlás állapotában van.”¹² A művészet XX. századi társadalmi és szociológiai értelemben vett

⁹ Hans Belting: A művészet a modernség tükrében (Schein Gábor ford.) – In.: Enigma 22. szám 28.

¹⁰ Uo. 28.

¹¹ Arnold Gehlen: Kor-képek (A modern festészet szociológiája és esztétikája) Bendl Júlia ford. – Gondolat, Bp. 1987 278.

¹² Hans-Georg Gadamer: A művészetfogalom változása (Hegyessy Mária ford.) – In.: Enigma 22. szám 45.

presztízscsökkenése ugyancsak a hegeli esztétika hasonló pontjaiban talál önismerésre, melynek alapján megképződik az újkori műalkotás ontológiai státuszának egy speciális változata: az öntudatos-tudatra ébredt, önmagát művészetként tudó munka, mely ellentétben áll az újkort megelőző művek utólagos kanonizálási folyamatainak elsősorban kvalitatív közelítéseivel.¹³ Marquard újabb szempontokkal gazdagítja a modernség esztétikai diskurzusának hegeli vonulatát, mikor a „többé-nem-szép-művészet” freudizmusra, tudattalanra fogékony elemeit a romantikus műfogalomhoz köti, mely Hegelnél a múlt harmonikus-idealisztikus klasszikus művészetformáival szemben mutatkozik meg, s melynek a szép fogalmát Hegel valóban fenntartotta.¹⁴

A dolgozat későbbi részében tárgyalta 1950-60-as évek főként észak-amerikai képzőművészete kapcsán szintén a művészetkritika fontos pontja a romantika-probléma előtérbe kerülése. A korszak fő teoretikusai (Clement Greenberg, Lawrence Gowing, Barbara Ross, Robert Rosenblum, Harold Rosenberg) számára az absztrakt expresszionizmus, majd a minimalizmus művészete a fenséges romantikus felfogásának akceptálásában, illetve elutasításában válik megragadhatóvá. A kérdést látványosan J. M. William Turner 1966-os new yorki kiállítása aktualizálta (a kiállításnak a MOMA adott otthont, amely előtte Monet 1960-as kiállításán kívül nem kortárs művész munkáinak retrospektív kiállítást nem rendezett), mely a kortárs képzőművészet alakulását a romantikus analógia kontextusában értékelte újra. A történeti aktualizálása, illetve az aktuális historizálása mentén elgondolt program jelentősen járult hozzá az évtized művészetének elméleti feltérképezéséhez.¹⁵ Az absztrakt művészet Turner-féle eredettörténetét az impresszionistával ütköztetve Elderfield a korai Turner-képeket mellőzve, főleg a festő kései munkásságára hivatkozva érvel a romantikus tradíció – még ha annak egyik egyik határjelenségeként szemlélhető a Turner-életmű java – újrakanonizálása mellett. A rothko-i „color field”-től Pollock „action painting”-jéig mutat be műpárokat a kapcsolat alátámasztására. A minimalizmust anti-romantikus fordulatként értékeli, és a mintaszükséglet legitimáló funkcióját az autonómia-igény beteljesülésével irrelevánsnak látja. A hagyomány dinamikájának hullámmozgása

¹³ Ld.: Hans Belting : *Kép és kultusz* (A kép története a művészet korszaka előtt) Schulz Katalin, Sajó Tamás ford. - Balassi Kiadó, Bp. 2000

¹⁴ Ld.: Odo Marquard: *A tudattalan elmélete és a többé-nem-szép-művészet* (Breier Zsuzsa ford.) – In.: *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* – Ikon Kiadó, ELTE Esztétika Tanszék, Bp., 1995, 98.

¹⁵ Ld.: John Elderfield: *The precursor* – In.: *American Art of the 1960s – The Museum of Modern Art*, New York, 1991, 65., 71.

rendszerében így elsősorban a történeti aktualizálása kapcsán érvényesül, s a kortárs fejleményekhez társítható hagyomány-minták újrahasznosítása terén: „Of course, once modernism itself began to be questioned, all of this would change. As a new, postmodern climate of taste developed, the premodern precursor returned. The blessing of the past was wanted again.”¹⁶

A felsorolt megjegyzések arra a kérdésirányra kívántak magyarázatot találni, hogy napjaink művészetelméleti tanulmányaiban van-e még relevanciája egy festészet-költészet kapcsolatnak, vagy az csak esztétikatörténeti programpontok konnotációja, s mint ilyen, melyik az a legélénkebb hagyomány, mely felülírhatja a század vizualitást és verbalitást dinamikusan továbbgondoló és radikálisan kivitelező kezdeményezéseit. Az eredetvizsgálat világíthatja meg a szaktudományban látszólag spontán keletkező, ám annál kevésbé feltárt szempontot, mely a kortárs képzőművészet tárgyainak analogonját mindegyre a költői nyelvben találja fel: „Ez az anyagtalan művészet ezen a téren figyelemre méltó rokonságban van az ugyancsak anyagtalan lírával. A líra esetében is csak a mesterművek tudnak lebilincselni. Egy középszerű regény még mindenképpen betölthet valamilyen feladatot, egy középszerű költemény untat és bosszant.”¹⁷

A festményvers történeti poétikájának nyomonkövetése azt mutatja, hogy viszonylag folytonosan fellelhető az európai táblaképfestészeti hagyomány kialakulásától kezdve. Egyetlen feltételként a festészeti tárgynak, mint esztétikai objektumnak a szakrális-társadalmi-rangjelölő funkciótól való eltávolodását írta elő, hiszen a műfaj önmeghatározásának része a kontextustól leválasztott, egyedi létezésében-kijelentésként tekintett műalkotás retorikus újrendezésének programja. Gottfried Boehm Gadamer-interpretációjában teszi világossá, miként függenek össze a képre irányuló nyelvi formula, valamint a kép történetileg változó definícióinak a képfogalom ontológiai státuszában realizálódó kérdései. „A hermeneutikai reflexió tétje az egyes képfogalmak kritikai megvilágítása, határaik (de szintúgy sajátosságaik) láthatóvá tétele, mégpedig azon szándéktól vezettetve, hogy kibővítsük a kép jelentéstartományát, valamint rekonstruáljuk rejtett valenciáit.”¹⁸ A nyelvi potenciál újrafelidéző-illusztratív funkcióinak határszituációba kerülését szintén festészettörténeti paradigmaváltáshoz köti, mely megfeleléseket jelez a stílustörténeti/formális jelenségek és a megismerés nyelvben

¹⁶ Im. 87.

¹⁷ Heinrich Lützeler: Absztrakt festészet (Jelentősége és határai) Dr. Szabadi Elemér ford. - Corvina, 1970, 11.

¹⁸ Gottfried Boehm: A lét gyarapodása 72.

kódolt eszméje között. „Az absztrakt kép feltehetőleg a legidősebb példája a hermeneutikai kihívásnak.(...)A hermeneutikai képeszme termékenysége nem éppenséggel a határához érkezik-e itt?”¹⁹

A festményvers tárgyválasztása ily módon vonja maga után az egyéni ízlés/szimpátia körén túl az adott hagyomány dinamikájának és esztétikai dogmák legitimitásának problémáját. A műfaj vizsgálatának sajátos interdiszciplináris érdekelttségét jelzik a versek szemantikai kiterjedésére vonatkozó megfigyelések, melyek a limitált/redukált jelentésregisztereket egyetlen referenciapont, a kép megfeleléseiként értelmezik, s ezáltal a verbális kódok diszkurzív működése nem eltérő konnotációjú világdarabokra, hanem egy egységes autoritással rendelkező tárgyra irányul.

A kijelentések igazságtartalmának feltételei a műalkotás tárgyjellegének belátásán vagy elutasításán nyugszanak. „Egy valódi dolog identitása azon a lehetőségen alapszik, hogy annak léte és megjelenési módja szétválaszthatók. Ez azért lehetséges, mert egy dolog kategoriális stabilitása annak változó megjelenési formáján túl is megtartja elsőbbségét, ezt hagyományosan a szubsztancia és akcidencia különbségeként jelölték meg.”²⁰ A festett dolog esetében lét és megjelenési forma koegzisztenciája a nyelvi felidézés radikálisan kontextusfüggő alakzatainak kedvez. A kép alapstruktúráját adó objektíválható tárgyfogalom és annak aktuális realizációja a verbalizálás részleges eredményeihez kötődik, mivel a kategoriális kijelentések inautentikusak a „változó predikátumok” rögzítésében. A mű és a tárgyiség közti kapcsolódások a XX. század művészetfilozófiáinak (Heidegger: dolog-eszköz-lét) és kísérleteinek (pl.: Duchamp) egymást feltételező voltában problematizálódtak. A festményvers válaszai kiterjednek a műalkotás létének erre a kérdésére is, amennyiben egy világszerűen elgondolt képi értelmezés egészen más státuszt tulajdonít a műnek, mint egy azt „magánvalóságában”, esztétikai tárgyként, lét és megjelenés egyedi konfigurációjában észlelt befogadás. Az absztrakció formaproblémái a megjelenés radikális kiterjesztését célozzák, fenntartva a kérdést eközben, hogy minek a léte nyilvánul meg. Az erre irányuló kérdés primér módon jut kifejezésre a festményvers poétikájának leírásában, mely működése révén állítja a szemantikailag telített absztrakció lehetőségességét.

III.

¹⁹ Uo. 80. illetve ld. ide: Hans-Georg Gadamer: A művészetfogalom változása 51.

²⁰ Gottfried Boehm: A kép hermeneutikájához 92.



Lehetséges-e feltárni egy problémakört, mely a „tudatos nem közlés” (Aradi Nóra)²¹ negatív kritikájától az abszolút jelentéstelített műtárgy ideájáig terjedő határpontokon tájékozódik a szaktudományok diskurzusában?

A modernizmus képzőművészeti megnyilvánulásainak a jelentésség-verbalizáció iránti érdeklődésére utalnak a stílusmegjelölések szemantikailag ilyen irányú előfeltevésekkel élő alakjai (absztrakt, nonfiguratív, nem ábrázoló művészet stb.). Az igen tág konnotációjú kijelölések valójában alrendszerek és kategóriák tömegét foglalják magukba, mintegy stigmatizálva mindegyiket a jelentéstulajdonítás redukción-elvonáson (absztrakt) vagy tagadáson-negáción (nonfiguratív, nem ábrázoló) értett változataival. Az önmegnevezés aktusának ilyen módoszatai még egy tanulsággal szolgálnak: a XX. század művészeti irányzatai egymást gyorsan váltó formavariációi a stílus szó tradicionális értelemben vett kiterjesztő mozzanatával csak egy jelentéstani problémában válnak megragadhatóvá. Az absztrakció, mint alakítási módszer, következményekkel terhesen alkalmazható a Kandinszkijnek tulajdonított *Első absztrakt akvarelltől* (1908) kezdve²² napjaink művészeti jelenségeinek megnevezésére. A századelő innovatív esztétikai programjai közül is kiemelkedik Wilhelm Worringer 1908-as *Absztrakció és beleérzés* című disszertációja, mely e két fogalom mentén érti újra a művészettörténet tárgyait, illetve emeli be a vizsgálódás homlokterébe az addig marginális pozícióban lévő természeti népek tárgyművészetét. A hagyománnyal oly módon létesít konstans viszonyt, hogy a riegli Kunstwollen fogalmához közelíti „az általános szerves létre kiterjedő önelidegenítési ösztön” stíluseszményét, az absztrakciót.²³ Egy ilyen széles konszenzuson alapuló stílusdefiníció szolgálhat csak magyarázatul a század erősen differenciált művészetét leíró kijelentés egységesítő gesztusára.

A fogalom extenziója és belső megosztottsága a jelentésemeléttel foglalkozó, interpretatív elméletalkotásban az ellentétek kiépüléséhez vezetett. Az absztrakt művekkel szembeni nyelvi megragadhatatlanság sűrűn ismételt tézisével szemben a formavilág minimalizmusa és areferencialitása megjelenik úgy is, mint a hagyományos képleírással szembenálló, a megnevezéssel a mű szemantikai elemeit

²¹ Idézi: Hegyi Lóránd: Az 1945 utáni nyugati művészet történetének periodizációs kérdései – In.: Uő: Élmény és fikció (Modernizmus-avantgárd-transzavantgárd) Jelenkor, 1991, 73., 77.

²² Ld.: Anna Moszynska: Abstract art – Thames and Hudson Ltd., London, 1993. (2.) 28. és Heinrich Lützel: im. 11.

²³ Wilhelm Worringer: Absztrakció és beleérzés (Adalék a stílus pszichológiájához) Kocsiszkzy Éva ford. – Gondolat, Bp. 1989, 18.

egészében birtokló nyelvhasználati mód. „De mit jelent az, hogy ezeket az elemeket nem tudjuk megmagyarázni (azaz leírni), hanem csak megnevezni? Ez nagyjából annyit jelenthet, hogy egy komplexum leírása – határesetben, ha az csak egyetlen négyzetből áll – egyszerűen a színes négyzet neve.”²⁴ A megnevezés, mely látszólag feloldja az ikonikusság és nyelviség ellentmondásait azonban csak egy ikonográfiai programjától függetlenített, kultúrösszefüggéseiből kiragadott műtárgy esetén tűnik célravezetőnek. Egy nyelvi kódolástól mentes vizualitás, úgy látszik, saját vizuális lehetőségeinek a végletekig redukálása által keletkezhet, amely mellett a szöveg kommentárként a létrehozás gesztusának elméleti pontjaira utalhat, vagy vállalja a megnevezés kontextusfüggetlen purizmusát. Az absztrakttal szembesített nyelviség tapasztalata, miszerint az európai táblakép tradíciója egy alapvetően literalista-mítosz központú környezetben határozta meg magát története során. „Az antik philostrátok »Eikones«-e is csak a képpé vált mítoszok elemzésére szorítkozott(...)A Horatiustól átvett képlet »ut pictura poesis« és a művészetek »paragone«-ja, amint az Leonardo da Vinci festészeti értekezésének bevezetésében található, még az ideális természet-kánon nyelvileg megfogalmazható normái és a kép tarka tartalma közötti teljesmértékű kommenzurabilis viszonyíthatóságból indul ki.”²⁵ Ez a vád megújulva még a század első felének haladó szellemi mozgalmaiban is felmerül, holott azok más szempontoktól vezérelve, szinte kivétel nélkül a különböző művészetek együttművelését, egyesítését, illetve ekvivalenciájának elismertetését szorgalmazták. „A még irodalomként minősített festészet”²⁶ titulusa így egy olyan időszakban születik, mely saját képzőművészeti törekvéseiben a literális hagyományok mindennemű figyelmen kívül hagyását tételezi (azokat egy meghaladott ikonikus paradigmaként értékelve), és amelynek művei a művészettörténet-írás történeti leírásai során minden korénál sűrűbben az irodalom (költészet) formáinak körében lelnek tipológiai mintáikra.

A festészeti tárgyak ilyen konstellációja foglalhat el jelentéstani szempontból egyazon szakmunkán belül is szélsőséges pozíciókat. Egyrésztől úgy értelmeződik, mint olyan tárgy, mely számára „nincsen olyan emberi vagy emberen kívüli dolog, melyet ne tudna kifejezni.”²⁷ A szemantikai potenciál „korlátlanágának”

²⁴ Barbara Rose: „ABC Art”, *Minimal Art* 290-91. idézi Donald Kuspit: *A minimalista művészet wittgensteini aspektusai* (Komáromy Zsolt ford.) – In.: *Enigma* 1995/2. 84.

²⁵ Gottfried Boehm: *A kép hermeneutikájához* 88.

²⁶ Ld.: Louis Aragon: *A festészet kihívása* (Pacskovszky Zsolt ford.) – In.: *Átváltozások* 2001. (20.-21. szám) 65.

²⁷ Heinrich Lützel: *Absztrakt festészet* 192.

modusában létező műalkotás ideológiája ugyanúgy a referenciatartalmak elutasításának jelenségétől jut el a következtetésig, mint az ugyanezt negatív jelentésaktusként leíró munkák.²⁸ Heinrich Lützeler pozitív értelemkonstitúciója Sedlmayr véleményét, mely jelentésnélküli, abszolút festészetként írja le a művészettörténet e fejezetét, egy elidegenítő gesztussal idézi meg.²⁹ Lützeler írásában vitapozícióba helyezkedik több, az absztrakciót jelentés-negativitással illető munkával, így Redig de Campos *Die Krisis der Figur* című munkájából idézettel is, miszerint „tárgy nélkül nincs kifejezés”.³⁰ Analízisében példákkal illusztrálja, hogy a modern lélektan eredményei arra utalnak, hogy a tárgy nélküli vonalaknak is van kifejezőértékük, habár azok a referenciafogalom identifikáló jellegétől eltérően nem a transzcendens jelölt – érzéki jel szemiotikai modelljére épülnek.

Gottfried Boehm Cézanne festészetének heideggeri értelmezéséhez hozzájárulva az anomália feloldását kísérli meg: „Ami nem hordoz jelentést, sok jelentéslehetőséget tartogat.” Illetve: „A pontosan elhelyezett elemek rendkívül sokértelműek, bár önmagukban semmit sem »jelentenek«.”³¹ A megfogalmazás paradoxonba kódolt állítása a már korábban említett képi létmód – dologi létmód különbségéhez tér vissza: „Egy folt egyszerre több mindenre utalhat: falevélre, faágra, törzsre, fényre, térre, közelségre, távolságra és még ki tudja, mire.” A poli-szemantikus képrészek így állandóan a szemlélő aktív interpretatív gesztusai által a keletkezés-kifejlés alanyaivá válnak. A temporalitás ilyen irányú előtérbe helyezése a mű-lét alap-vonatkozásait példázza, ahogyan a jelentéskiterjesztés tárgyra irányulását beteljesíti, ám a műalkotást a változó kondíciók következtében képtelenné teszi a verbális jelentésrögzülésre.

A következőkben a kommentár, mint a képzőművészeti eseményhez primér módon kapcsolódó szöveg szerepének vizsgálatával közelíték a festményvers funkcióinak belátásához. A XX. századi műkritika egy alapvető anomáliához kötődik, mely története során többször szembesítette önidentitása paradoxonszerű alapjaival. A kimondás lehetetlenségének retorikai kudarca régóta ismert a festészeti szakirodalomban, ám a probléma elsőrendűen az absztrakciót kísérő

²⁸ Pl.: „Az absztrakt festészet esetében nincsen képtartalom, és nincsenek kifejező emberi alakok, közvetlenül formákkal és színekkel állunk szemben.” In.: Heinrich Lützeler: im. 68.

²⁹ Ld.: uo. 12.

³⁰ Ld.: uo. 80.

³¹ Gottfried Boehm: Az idő horizontja – Heidegger mű-fogalma és a modernség művészete 44.

diskurzusban válik megragadhatóvá, ahol ez az esztétikai toposz összekötődik a kommentár funkcionális felértékelődésével. „Csak a továbbfejlődés az absztrakt festészet irányába hozta napvilágra az új problémát: a kommentárok elfolyóvá váltak, és minden irányba terjeszkedni kezdtek.”³² Márpedig mindkét oldalról, a befogadás illetve a mind ideologikusabbá váló művészet felől a kommentárigény növekedéséről számolhatunk be. „Az absztrakt kép nemcsak csendes szemlélődést, hanem a képtörténésben való aktív részvételt kíván meg. Részt kell vennünk a bemutatott rend építésében, benne kell élnünk a képen lejátszódó keletkezési folyamatban. Az absztrakt kép nemcsak meg akar jelenni előttünk, hanem élni akar bennünk. Az absztrakt kép úgy van megtervezve, hogy részesei lettünk keletkezésének.”³³ Az absztrakció sokat emlegetett megfigyelői szükségletéről: „Ez a helyzet a maga módján kétségbeesett, emlékeztet a sakkjáték bizonyos helyzeteire, amikor az ember lépéskényszerben van, de már csak rosszat tud lépni: a gondolkodás kommentáló igyekezete pszichológiailag van kikényszerítve, de ez az igyekezet egyáltalán el sem juthat a megfelelő szavakig, hiszen a tisztán optikai anyag nem teszi lehetővé azt, ami a zenében lehetséges: a pontról pontra végigvitt transzformációt egy másik jelrendszerbe.”³⁴

A fenti szempontoktól eltérő motivációval rendelkezik a század jelentős alkotóihoz, mozgalmaihoz kapcsolódó önkomentár irodalom, mely a recepció előfeltevéseit a kívánt módon aktivizálja, látja el konstruktív utasításokkal. Kandinszkij kései művei oly mértékben építkeznek a mester teoretikus műveiben lejegyzett (színelméleti, alaktani stb.) téziseire, hogy azok hermetizmusa ugyancsak például szolgálhatnak ahhoz a jelenséghez, melyben a post-histoire esztétikájának többé nem művészetimmanens³⁵ fejlődése a kauzalitás megkérdőjelezéséhez vezet.

A kommentár és a kritika megfelelését állítja reprezentációelméleti munkájának középpontjába Michel Foucault is. A két beszédmód történeti dialektikát mutat rendszerében: a kommentár uralja a nyelvi képességek XVII. századig terjedő időszakát, míg az ezt követő klasszikus kor a kritikai rögzítés alkalmainak kedvez. A két diskurzusforma azonban a nyelvi funkciók általános analízisének szintjére emelkedik, és a nyelvi reprezentáció két típusának leírására szolgál. A kommentár a reprodukció, a kritika pedig a verbális önreflexión keresztül megvalósuló absztrakció közlésformájában realizálódik. „A kritika megítéli és

³² Arnold Gehlen: Kor-képek 261.

³³ Heinrich Lützeler: Absztrakt festészet 187.

³⁴ Arnold Gehlen: Kor-képek 252.

³⁵ ld. ide: uo. 181.

profanizálja a nyelvet azáltal, hogy a reprezentáció és az igazság fogalmai szerint beszél róla. A kommentár viszont, megtartva a nyelvet létének áradásában, titkát fogva vallatóra, megtorpan az előzetesen létező szöveg meredek lejtője előtt, és azt a lehetetlen és mindig megújított feladatot tűzi önmaga elé, hogy önmagában ismételje meg születését: a kommentár szentesíti a nyelvet.”³⁶

A jelen beszédpozícióit a kritika és a kommentár közti teoretikus választásokhoz köti: „A nyelv önmagához való viszonyának e két lehetséges módja ettől fogva rivalizálni fog egymással, s ez a helyzet mind a mai napig fennáll. Sőt talán napról napra fokozódik, éleződik is (...) Ám mindaddig, amíg a nyelv civilizációnk kebelében a reprezentációhoz tartozik, és ezt a kötődést nem sikerült feloldani vagy legalább megkerülni, minden másodlagos nyelv a kritika vagy a kommentár alternatívája előtt áll.”³⁷ A festményvers, mely a reprezentáció verbális lehetőségeit kutatja, mint önmagát nyelvi műalkotásként tudó forma mind a kritikai megszólalás reflexív jegyeit, mind pedig a szaktudományos diskurzus – esszéisztika leírás központú tematikájától függetlenített kommentár-jelleget problematizálja.

IV.

A következőkben Adrian Henri (1932-2000) angol költő versciklusa kapcsán mutatom ki annak a nyelvkritikai attitűdváltásnak a jellegzetességeit, mely a költészetnek a XX. századi képzőművészet kísérleti műveivel-koncepcióival összefüggésben megmutatkozik. Az *Egy kiállítás képei* ³⁸ a londoni Tate Gallery 1964-es, *Egy évtized festészete és szobrászata 1954-64* címmel megrendezett kiállításának szubjektív metszetét szolgáltatja, mikor hét szövegben idézi fel a századközép művészetének mára kétségkívül paradigmaticussá vált alkotásait-alkotóit (Jean Dubuffet, Mark Rothko, Robert Rauschenberg, Josef Albers, Jim Dine, Victor Vasarely, Louise Nevelson). Némileg igazolva Emmanuel Lévinasnak az összehasonlító irodalomtudomány módszertanát illető kritikai megjegyzéseit vizsgálom Henri szövegeit.³⁹ A választásról: idézhetők lennének az absztrakt

³⁶ Michel Foucault *A szavak és a dolgok* (A társadalomtudományok archeológiája) Romhányi Török Gábor ford. – Osiris Kiadó, Bp., 2000, 102.

³⁷ Uo. 102.-103.

³⁸ Orbán Ottó: *Hatvan év alatt a Föld körül* (összegyűjtött versfordítások) Harmadik kötet – Magvető, Budapest, 1998, 344.-346. A továbbiakban a verseket ebben a fordításban idézem.

³⁹ „Manapság az összehasonlító irodalomtudomány módszerei nagyon hasonlítanak

festményvers kategóriájába sorolható, egyéb, kevésbé radikális művek, melyek azt bizonyítanák, hogy szélsőséges vizuális hatások nem vonnak maguk után hasonlóan szélsőséges nyelvi megoldásokat. A kihívás újszerűségét azonban az mutatja, hogy ezek is interpretálhatók, vonatkoztathatók a címekben megjelölt alkotásokra, azoknak egy kompakt (minimális-strukturális) szemantikai karakterét megragadó változatok. Így ez a visszafordított legitimációs aktus érvel a módosított kép-szöveg összefüggések mellett.

Henri gesztusa így azt a kérdést aktualizálja, hogy a modern művészet egy jelentős vonulata (jelen esetben főként az '50-es évek amerikai művészete) mennyiben illusztrációja kurrens filozófiai-művészetelméleti problémafelvetéseknek⁴⁰, illetve mennyiben protestálás az interpretáció elméletének alapvetően szövegelemzésre (vagy narratív képi elemekre) kidolgozott metodológiája ellenében, mely a kognitív folyamatok nyelvi megelőzöttségének tételén alapul (pl.: Sapir-Whorf-hipotézis).

A nyelvi és főként írott nyelvi megközelítésmód festészettel szembeni lépéshátrányának egyéni motiváltságú változatát adja a versciklusban is említett Jean Dubuffet.⁴¹ Esztétikájához, az 'art brut'-hoz igazítva a literális nyugati kultúra hordozójaként említi a szépség görög eredetű fogalmát, az analízis alapú kutatás módszerét és a nyelv szerinte eltúlzott szerepét, s mindezt megkérdőjelezve a primitív népek antiinsitucionális, antikulturális szemléletének „vérfrissítését” javasolja. A kommunikáció vizualizálását a közvetlenség, jelentéstelenség, korporáció, szimultán jelmegjelenítés a képben egyesülő létmódjával bizonyítja.

A versek nagyrészt szeriális műtárgyakra vonatkoznak, de a művészek nevéhez tágabb értelemben is egy-egy irányzat, jellegzetes technika kötődik (Jean Dubuffet-„art brut”, Mark Rothko-„color field painting”, Robert Rauschenberg-„combining painting”, Josef Albers-geometrikus absztrakt, Jim Dine-„pop art”, performance, Victor Vasarely-op/kinetic art, Louise Nevelson-„assemblage”). A ciklus versei így az egyes markáns képi nyelvalkotási koncepciókat teoretizálják és olvashatók a

minderre, a világirodalom pedig oly hatalmas, hogy az ember mindig megtalálja benne azokat a gesztusokat, szimbólumokat és mondatöredékeket, amelyek valamilyen szempontból hasonlítanak az evangéliumi történetek bizonyos részleteihez. A folklór tengerében is kirajzolódnak ilyen ábrák.” Ld.: Emmanuel Lévinas: Simone Weil szembenállása a Bibliával (Varga Mátyás ford.) – In.: Pannonhalmi Szemle 2001, IX/1., 109.

⁴⁰ Pl.: Rosalind Krauss: Overcoming the Limits of Matter: On Revising Minimalism – In.: American Art of the 1960s – The Museum of Modern Art, New York, 1991, 125.

⁴¹ Jean Dubuffet: Anticultural Positons(1951) – In.: Thories and documents of contemporary art (edited by Kristine Stiles, Peter Selz) – University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1996, főleg 196-197.

verbális kompetencia reprodukív képességeit jogaiba visszahelyező apológiaként.

A *Robert Rauschenberg*: „*Szélmente*” című művére írott vers a „combining painting” sajátos, foto-naturalista elemeket, önálló tárgyakat beillesztő vegyes technikáját emeli ki:

*a nyomtatott narancsok festve vannak
a festett narancsok festve vannak*

Haragos égbolt éle a gázgyár fölött
Egy héja költ a festett szivárványban.

A képalkotók kollázsszerű elhelyezése és applikálása a megjelenítések elsődleges jelölétén túl problematizálják a technika által referenciájukban elbizonytalanított részek vonatkozásait is, amit a szövegben a vers első két sora visz végbe. A második két sor arra a szerkesztésmódra utal, mely irodalmiként elrendezett vizuális metaforákban határozza meg a mű alapképletét.⁴²

Hasonlóan értékelhető a *Victor Vasarely*: „*Szupernóvák*” című vers megoldása, mely két mozzanattal járul hozzá az eredeti mű jellemzőinek dokumentálásához. Egyrészt a Vasarely-recepció által emlegetett „poláris vizuális minőségek különbözőségére építhető”⁴³ koncepció jelenik meg. Másrészt a szemantikai paradoxon és a tipográfiai elrendezés tükörsémája („A FEKETE FEHÉR”, „A FEHÉR FEKETE”) az elsődleges percepció eredményeit az antropológiailag kódolt mechanizmusoknak az optikai illúziókeltés eszközeivel módosító vállalkozására utal.

A nyelvi reprezentáció szempontjából az egyik legérdekesebb vers a *Mark Rothko*: „*Pirosak- 22*” című. Rothko 'color field' festészete a kritika és a művészettörténetírás számára láthatólag problematikus tendenciaként jelentkezik, s az interpretáció az analógiateremtés (Ld.: Caspar David Friedrich, Turner stb.) mozzanatán kívül a művek teleologikus olvasatával kísérli megkerülni a festményekkel való primer viszony kialakítását. Henri szövegében viszont kerül mindenféle teoretikus előfeltételt és a kép minimalizmusának apropóján a festményvers minimális modelljét vázolja:

⁴² Ld.: Edward B. Henning: Fifty years of modern art 1916-1966 – Cleveland Museum of Art, 1966, 159.

⁴³ Aknai Tamás: Egyetemes művészettörténet 1945-1980 – Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs, 2001, 316.

VÖRÖS
NARANCSSZÍN
NARANCSSZÍN
NARANCSSZÍN
VÖRÖS
KARMAZSIN
VÖRÖS

A Seagram képeivel a minimalizmushoz közelítő Rothko kompozíciói kapcsán a költő elutasítja mind az ironia megjelenését⁴⁴, mind pedig a képi jelöllet transzcendentalizálását⁴⁵, melyek ellenében hatnak a neutrális festménycímek is (Rothko 1949-től csak számokkal jelöli képeit). A képi elemek színfoltokra korlátozása és sematikus eloszlása a nyelvi reprodukciónál a mellénevek alapalakjainak és sor-rendjének felelnek meg. A minimális jelölőbázis ezentúl ismétléssel a színkiterjedést, vastagbetűs szedéssel a színmélység/színkvalitás valamilyen változását jelöli. A jelölők véletlenszerűsége mindkét esetben a környezet legitimációs aktusain keresztül válik a befogadásban az értelmezés tárgyává. Rothko művészete kapcsán a kritika is kiemeli az „elfogult” tekintet szerepét: „Our ultimate assessment of what some have called the abstract Sublime of Rothko, Newman, and Still depends on how willing we are to join them on their visionary plane.”⁴⁶

A szöveg elsőrendűen vet fel több, a kép-költészet tárgykörébe tartozó klasszikus problémát, melyeket Lessing Laokoon-jában bemutatva az esztétika paradigmatisztikus kérdéseivé emel. A reproductív gesztus sem tudja feloldani az olvasási folyamat időbeliségének és a látvány atemporalitásának anomáliáit. Ezentúl beteljesülni látszik a dubuffet-i képfogalom közvetlensége és szimultaneitása, hiszen a minimális formakonzekvenciák ellenére a megnevezések által indukált kép nem minden ponton fedi le az eredetit (pl.: színátmenetek verbális megjeleníthetlensége stb.). Hasonlóan teljeskörű reprezentatív dokumentálásra utal a *Louise Nevelson: „Mennykatedrális III.”* című kompozícióját idéző ciklusdarab:

⁴⁴ „Color was a part of Minimalism’s irony. There was no way it could be taken straight.” – In.: Rosalind Krauss: im. 125.

⁴⁵ Pl.: Edward Lucie-Smith: *Movements in art since 1945* – Thames and Hudson, London, 1979, 42.; Norbert Lynton: *The story of modern art* – Phaidon-Oxford, 1980, 239.; Anna Moszynska: im. 165-166.

⁴⁶ In.: Norbert Lynton: im. 242.

Fekete
 Fekete
 Fekete
 Dobozok
 Fekete
 Fény
 Fekete
 Holdfény
 Fekete
 Üresség
 Fekete
 Por
 Fekete
 Dobozok
 Fekete
 Fekete
 Fekete

A Nevelson-mű ismeretében azonban kizárható a Rothko-festmény esetében alkalmazott nyelvfelfogás, mely a verbális és vizuális elemek ekvivalenciáját állítja, ám minimális-antiirrodalmi gesztusával a nyelvkritikai kételynek is helyet biztosít. A *Mennykatedrális* az extenzív leírás ellenében hat tárgyburjánzásával/az objektum rendszerelvet nélkülöző elrendezésével. Ugyanakkor az egységesítés irányába mutat a feketére festés, a monokromizálás szerzői beavatkozása. Adrian Henri versének tipográfiai megjelenésével felidézi a képzőművészeti tárgy nagyságélményét, illetve a dobozok aritmikus megoszlását, mint sorszerkezetet variálja. A fekete jelzőhöz kapcsolódó főnevekkel a tárgyi meghatározók deskripciójától indulva (dobozok), majd ahhoz visszatérve a totalitás metaforikus megképzésére tesz kísérletet (fény, holdfény, üresség, por). Az interpretáció érvényességét látszik alátámasztani Nevelson intenciója is.⁴⁷

Ahogy az utóbbi két esetben a formahiány (eltekintve a művek horizontális strukturáltságától, mellyel hozzájárulnak a sorszerkezetbe kódolt nyelvi reprezentáció sikeréhez), úgy Josef Albers festménye esetén (*Josef Albers: Hódolat a Négyszögnek*) a formatöbblet a szöveg fő szervezőelve. Utóbbi esetben a cím nyilvánvaló teoretikussága és a vállalkozás koncepciózus jellege a tiszta

⁴⁷ Louise Nevelson: *Dawns and Dusks* (1976) – In.: *Theories and documents of contemporary art* 513.

formaanalízis módszere ellen hat.⁴⁸ Thomas B. Hess szerint az amerikai modern művészet inkább etikai, mint esztétikai elveknek veti alá magát, ellentétben a kortárs európai művészet legjavával.⁴⁹ Albers munkássága az európai avantgarde és az annak reakciójaként felfogható amerikai modernitás fejleményeinek körében mutatja eszmei eredetét. A felszólítás fokozása Henri versében egyszerre olvasható a konkrét albersi kompozíció centrum felé törekvésére és etikai-esztétikai normaként, egy képfogalom rögzítéseként. Az Arnold Gehlentől idézett kezdő felütés, mely az absztrakciót a némasággal asszociálta, - mint láttuk - Henri verseiben a költészet legelemibb adottságainak destrukciójaként ölt testet. A modernitás formatörekvéseivel szembesített műfaj, a festményvers így az „átértékelt” tekintet wölfflini programjának („látó látás”) imperatívusszá alakításával úgy zárul a szinkronitásba, hogy közben önmaga mind etikai, mind esztétikai értelemben kérdésessé válik:

nézz.

láss.

valaha.

most.

⁴⁸ Albers, mint a Bauhaus volt tagja, a harmincas évektől az USA-ban fontos művészetpedagógiai munkásságot fejt ki. Többek között a Black Mountain College és a Yale University design tanára

⁴⁹ idézi John Russel: The meanings of modern art – Thames and Hudson, 1981, 307.

Sudár Balázs
KÍSÉRTÉSEK
(AGOTA KRISTOF: TRILÓGIA)

Halottak napja

Mára alighanem nyugodt szívvel kijelenthetjük, hogy a szöveg felett abszolút uralmat gyakorló Szerző halálát meghirdető posztstrukturalista paradigma az irodalmi közbeszédben nemcsak megotthonosodott, hanem állandó ismételtetésének hála többé-kevésbé kiüresedett közhellyé is vált. Valódi köz-hely lett, ahol egymástól ugyancsak messze álló érv- és szempontrendszereket működtető, illetve egymástól gyökeresen különböző előfeltevésekkel rendelkező olvasók gond nélkül találkoznak egymással.

Az új olvasás, valamint az új olvasó születésének ünneplése közben azonban a Szerzőt gyakran kissé elhamarkodottan földelték el, túlteljesítve ezzel az „eredeti” elképzelést is. A Barthes-féle¹ Szerző ugyanis semmiféle kapcsolatban nincs a biografikus vagy „valódi” szerzővel, sem pedig a valóságként felfogott referencialitással. A Szerző nem szubjektum, nem jogi személy, nem egy másik „valós” világ szereplője – hiszen kizárólag az olvasásra és így az olvasóra vonatkoztatva értelmezhető –, a Szerző egy másik narratíva, amely csupán temporálisan határolható el a Szövegtől. „Amíg hiszünk a Szerzőben, mindig úgy fogjuk fel, mint saját könyvének múltját: a könyv és a szerző egy vonalban helyezkednek el, mint egy *előtte* és egy *utána*: a Szerző *táplálja* a könyvet, azaz a könyvet megelőzően létezik, a könyvért gondolkodik, szenved és él; ugyanúgy korábbi a könyvnél, mint az apa a gyermekénél.”² Igaz, hogy a kárhoztatott, trónfosztott Szerző a Barthes által „klasszikus kritikának”³ nevezett paradigmában azt az embert jelölte, aki a szöveget írta, ám Barthes metaforája, nem az emberre, hanem arra az olvasói attitűdre utal, amely egy, a szöveget megelőző *titkos* narratívát tételez, illetve keres. Ennek a narratívának a megfejtése lett a szöveg

¹ Roland Barthes: *A szerző halála*. In: Roland Barthes: *A szöveg öröme*, Osiris 1996., ford.: Babarczy Eszter

² i.m. 52.

³ i.m. 55.

értésének kulcsa, s a szerző neve a titok létezésének s megfejthetőségének garanciájaként szolgált a legitimnek és kizárólagosnak tételezett kritikusi olvasatokban, melyek nem a *kibogozandó*, hanem a *megfejtendő* szöveg⁴ terében mozogtak – s végeredményként mindig egy *helyes* megfejtést ajánlottak fel. A Szerző fogalma az olvasás lezárhatóságát igazoló végpontot jelöli. Világos tehát, hogy a Szerző halála olvasási/értelmezési paradigmaváltást jelent, melynek csak annyi köze van a szöveg fölé írt név viselőjéhez, hogy annak neve többé senkinek – így többek között viselője számára – sem szolgálhat a kizárólagos magyarázat biztosítékeként vagy hivatkozási alapként.”Az írás éppen e semleges, e kompozitum, mellékösvény, amelyen át szubjektumunk elillan, a fehéren-fekete, amelyben minden személyazonosság feloldódik, s mindjárt elsőként az írói test azonossága.”⁵ „A modern író viszont saját szövegével egy időben születik meg: nem tekinthetjük olyasvalakinek, aki megelőzi saját írását vagy több, mint ez az írás, nem alany, melynek a könyv volna az állítmánya. (...) A modern író, miután elföldelte a Szerzőt (...), egy eredet nélküli területet jár be – legalábbis nincs más eredete, mint maga a nyelv, vagyis éppen az, ami folytonosan megkérdőjelez mindenféle eredetet.”⁶

Valóban ez lenne a modern író, illetve a modern olvasó attitűdje? Mivel a szerző halálát a fentiekkel ellentétben sokszor valamiféle szövegen kívüli (?) „valóságként” elképzelt referencialitás halálával azonosították, így aztán heves, ám parttalan polémiák tömege kísérte utolsó(?) útjára az elhalálozottat. Mivel pedig ezt az utat sokszor és sokan megtették, kérdéses, hogy kit is temetnek ilyen makacsul. A helyzet kísértetiesen emlékeztet Derrida azon érvelésére⁷, melyben reménytelennek ítéli a Marx kísértetétől megszabadulni vágyó, a történelem végét beharangozó s így a történelmet lezárni szándékozó liberális demokraták próbálkozásait. Az irodalomban pedig – már csak a kísértetek gazdag hagyományát tekintve is –, ha ez lehetséges, még nehezebb pusztán a véget bejelentve véglegesen megszabadulni bármitől is.

Temetni vagy dicsérni?

Mivel sok vitának alapja, illetve eredménytelenségének fő oka egyaránt a

⁴ i.m.54.

⁵ i.m. 50.

⁶ I.m. 53.

⁷ Jacques Derrida: *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans.: Peggy Kamuf, New York and London: Routledge, 1994.

kérdésfeltevés pontatlansága volt, először is tisztázzuk, hogy mi az a két fogalom, melynek keveredése elindította a kísértetjárást. Mint ahogy azt az előzőekben már nagy vonalakban vázoltuk, a Szerző nevében olyan kritikai és olvasási eljárások működtek, melyek alapvetésként egy általuk *szövegen kívülinek*, ám a szövegbe kódoltan elérhető – legalábbis megközelíthető autoritás nevében, ezt az autoritást végpontként kijelölve –, az olvasást lezárható folyamatként kezelték. A szerző halála tehát a végpont, a szövegen kívüliség halála. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy a szerzőtől egyszer s mindenkorra *véglegesen* megszabadulhatnánk. Barthes csupán a felszabadítás lehetőségét jelentette be, nem passzív és kirekesztő, hanem állandóan folyamatban lévő, aktív olvasói magatartást javasol, mely a nyelv működését és logikáját követi. A Szerzővel ellentétben a szerző *alakja* nem törlődik az olvasás folyamatából, mivel a nyelv működése – épp a végpont hiányának elismeréséből következően – nem befolyásolható vagy korlátozható. A szerző, mint autoritás, szubjektum, referenciapont, valóban száműzetett a szövegből, ám a szövegben megképződő alakja ettől még nagyon is „élő” marad. Sok vitát robbantott ki az a félreértés, hogy ezen alak beemelése az interpretációs mezőbe olyan szabálysértés, amely valamiképp a „klasszikus kritika” tekintélyelvű olvasására kacsingat.

A szerző alakja az olvasás alakzatai közé tartozik, tehát semmiképp nem utasítható el azzal a váddal, hogy valamiképp kívülre mutatna a nyelvből (és hova is mutatna?). Sőt, akik saját olvasási stratégiájukat egy szövegen kívül létező, nem-diszkurzív, ám nyelvileg elérhető Szerzővel *szemben* határozzák meg, azok nem hogy temetnék azt, de egyenesen – *textuális* veszélyforrásként – legitimálják a szövegen atyáskodó Szerzőt. Próbáljuk csak mitizálni a szerző alakját, s purgálási kísérleteink eredményeképp – mivel az üldözők makacsul halottnak tételezik őt – pazar kísértetjárásban lesz részünk. (Kiváló példa erre a Garaczi-szövegek körül kialakult hazai kritikavita). A megoldás nem az elhatárolódás, hanem a szövegkezelési eljárások következetes használata lenne, ahogy azt Bónus Tibor számonkéri – ha nem is alkalmazza – a kritikavita megindításakor: „a kritika egész objektivitása (...) nem a kód választásában rejlik, de a szigorban, amellyel a választott modellt a műre alkalmazza.”⁸ Vagyis, ha valaki elkötelezte magát a sokszintű szöveg mellett, akkor ezen szinteken, ha úgy adódik, a szerző felbukkanó alakját sem zárhatja ki a referenciális „valóságra”, tehát a saját értelmezési horizontjától irreleváns paradigmára hivatkozva.

⁸ Roland Barthes: *Critique et vérité*.. Paris, 1966.20.1 idézi Bónus Tibor: A Nincs alvás! és a prózakritika. Jelenkor, 1996/1.

Visszatérés a sírból

A szerző alakja persze korántsem mindig központi téma egy szöveg értelmezésében, vannak azonban olyan esetek, amikor szinte megkerülhetlenné válik a vele való foglalkozás. Ilyen esetnek számít a napló, vallomás, illetve az önéletírás. Ne gondoljuk, hogy ezek mára elavult vagy „kihalt” műfajok, épp ellenkezőleg, napjainkban élnek reneszánszukat. A „posztmodern írásfordulat” persze ezeket a szövegeket sem hagyta érintetlenül. A műfaji hagyomány alappillérei (megőrzés, hitelesség, igazság ...stb.) megkérdőjeleződtek, ám korántsem tűntek el. Aki ehhez a hagyományhoz nyúl, számot vehet azzal, hogy gyanús alakká válik mind a modern, mind a posztmodern paradigma képviselőinek szemében, hiszen a nyelv stabilitásába vetett hit alapvető megrendülése a szövegek nagy részében tematizálódik, ugyanakkor felelevenít egy olyan hagyományt, melyben a szerző szövegbeli alakját mindig is elválaszthatatlannak tartották a biografikus szerzőtől. (Erre megint csak Garaczi a legszemléletesebb hazai példa.) A szerző szövegbeli jelenléte épp olyan játék részévé vált, mint az értelmezés, s az értelmezéshez hasonlóan nyilván van olyan szerző, aki ezt száműzetésként⁹, illetve olyan is, aki szabadságként éli meg. A számomra igazán érdekes szövegek mögött azonban olyan szerző alakja sejlik fel, akinél nem elválasztható e két irányultság, vagyis aki úgy vesz részt a játékban, hogy közben mindent kockára tesz: hagyja, hogy az írás szubverzív ereje megkérdőjelezze léte alapjait, s a szétbomlás, a feloszlás közepette igyekszik *megteremteni* jelenlétét. Ilyen szövegnek gondolom Agota Kristof *Trilógiáját*, mely végig a fent vázolt problémák határmezsgyéin egyensúlyoz: az írást, az írásban keletkező jelenlétet, illetve ezen jelenlétének felbomlását, a szerzőt, a nyelvet teszi próbára; s mindezt úgy, hogy közben nemcsak bejárja, de össze is zavarja, egymásba folytatja, egymás ellen játssza ki a napló, az önéletírás és az életrajz, mint írásmód nyújtotta lehetőségeket.

A Nagy Füzet (La Grand Cahier)

A füzet – a Trilógia első része – rövid történetek sora, melyben a tizedik

⁹ „Tehát az interpretációnak, a struktúrának, a jelnek és a játéknak két interpretációja létezik. Az egyik arról álmodik, hogy képes lesz a játék és a jel rendje elől elillanó valamiféle igazság vagy kezdet/eredet megfejtésére, és az interpretáció szükségességét úgy éli meg, mint valamiféle száműzetést. A másik, mely nem fordul már a kezdet/eredet felé, fenntartja a játékot, és megkísérli, hogy az emberen és az emberiségen túlra jusson, hiszen az ember neve annak a lénynek a neve, aki a metafizika, illetve az onto-teológia történetén keresztül, vagyis egész története során a jelenlétről, a biztos alapról, a kezdetről és a játék végéről álmodott.” J. Derrida: A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában. Helikon 1994/2 ford.: Gyimesi Tímea

történet (A tanulás) az írás metafikciója, vagyis a Nagy füzet keletkezéstörténetének, illetve belső szabályrendszerének leírása.

Nekilátunk az írásnak. Két óránk és kétoldalnyi papírunk van a téma kidolgozására.

Két óra múlva odaadjuk egymásnak, amit írtunk, és a lexikon segítségével kijavítjuk egymás helyesírási hibáit, a lap aljára pedig azt írjuk, hogy „Jó” vagy „Nem jó”. Ha „Nem jó”, tűzbe dobjuk a fogalmazást, és a következő órán ugyanarról írunk. Ha „Jó”, bemásoljuk a Nagy Füzetbe.

Nagyon egyszerű szabály alapján döntjük el, hogy a fogalmazás „Jó” vagy „Nem jó”: igaznak kell lennie. Azt kell leírnunk, amit látunk, hallunk, amit csinálunk.¹⁰

A „Jó, Nem jó” kategóriák tehát nem esztétikai fogalmak, s létrejöttük körülményei rávilágítanak ezen sajátos „fogalmazások” jelentőségére is. A füzet „fogalmazásai”, jóllehet kerülnek mind a hely (csupán Kisvárost és Nagyvárost említ), mind az idő pontos meghatározását, sokszor felidéznek az 1943-1990-es évek kelet-európai történelmi narratíváit. Ezzel együtt a szövegben felidézett helyek nem lokalizálhatók pontosan, sőt, a szöveg több helyen is távolító-összezavaró beszúrással hangsúlyozza saját fiktív helyét térben-időben egyaránt.

A Nagy Füzet a háború elől vidékre, a Kisvárosba menekített ikerpár-narrátorok világépítésének, „tanulásának” része, melyben két kitüntetett referenciaszöveg (a Biblia és „Apánk lexikona”) segítségével próbálják a valóság releváns és értelmezhető részét – ezáltal saját identitásukat – meghatározni egy tudatosan leszűkített s feltevésük szerint uralható értelmezési mezőben. Ez az értelmezési mező hivatott a Jó – Nem jó ítéletekkel egy morálisan összeomló világban megteremteni a létezés biztos alapjait, melyhez a narrátorok szerint az írás és a test aszketikus fegyvelmezésén keresztül lehet eljutni. Az ikrek aszketikus test-írása látszólag a „hagyományos Szerző”-mítoszát szeretné elérni, s ehhez fel is használja a legerősebb toposzt: a szerző testének szenvedésével elért és hitelesített igazságot teszi meg az írás tétjének. Ez a mítosz azonban az összeomlóban lévő világ története, az átmeneti kísérlet csak gyorsítja a bomlás folyamatát. Hamarosan megjelennek a szövegben azok a törésvonalak is, melyek a hagyományok által felvetett problémákhoz vezetnek vissza minket.¹¹

¹⁰ Trilógia, 29.

¹¹ A három leggyakoribb, a témában állandóan visszatérő narratív szempontot – az

Az élettörténet elmondhatatlansága

François Poirié szerint minden „élettörténet elmondás kudarcra van ítélve, hiszen az eseményekkel együtt jelen van az árnyékok egy zónája, amelyet egyetlen történet se tud megőrizni. Mi tartozik ebbe a zónába? „Az emóciók, lelki állapotok, a ki nem fejezett gondolatok, az elhagyott tervek, a tízszer újraírt szövegek, a vázlatok, a gondolat és a betű közötti koincidencia elérhetetlenségének keserősége.”¹²

A Füzet narrátora(i) éppen ezen árnyékok érvényességét szeretnék radikálisan törölni a narrációból. *Azok a szavak, amelyek érzéseket jelölnek, igen homályosak, jobb, ha kerüljük a használatukat, és ragaszkodunk a tárgyak, az emberek és önmagunk leírásához, vagyis a tények hű leírásához.*¹³ Az árnyékok tehát eltűnnek, ha az objektivitás szigorúsága végig fennmarad az írásban. Valóban megvalósítható ez a kísérlet? Az alapvetéssel ellentétben, az érzelemmentes objektivitás eléréséért alkalmazott önsanyargatás és tudati kontroll tematizálja újra a Poirié által felvetett problémát: az aszkézist ugyanis az hívja elő, amit eltüntetni igyekszik, hiszen a tudati működés (s így a nyelv) által befolyásolható érzékelés eleve megkérdőjelezi bármiféle érzéki objektivitás lehetőségét. Ennek eredményeképp nemhogy az elmondhatóság árnyoldalai tűnnek el, de mindenre rávetül az írást, az elmondást és a történetet beárnyékoló gyanú.

Hitelesség, őszinteség

Ha a Füzet saját szabályrendszerét nézzük, akkor a narráció végig következetes – legalábbis a modalitást tekintve. Ennek ellenére szinte szisztematikusan számolja fel minden legitimációs forrását. Az írás „ellenőrzését”, azaz a valóságkritériumok referenciájaként választott könyv („Apánk lexikona”) ellenőrző és hitelesítő szerepét megingatja, hogy a szövegbéli Apa eltűnik, majd később az egyik fiú az újra feltűnt apa holttestén átlépve jut át az elaknásított határon, s tűnik el a szövegből. Egy későbbi történet-változatban az Apa holttestének helyén már egy „ismeretlen férfi” fekszik az aknamezőn. Ugyanígy a másik említett „nagy könyv”, a Biblia sem tölti be szakrális szerepét, a legalapvetőbb parancsok sem függetlenek az értelmezéstől, ahogy ez a pappal folytatott beszélgetésből kiderül:

élettörténet elmondhatóságát, a hitelességet és a szerző konzisztens-inkonzisztens voltát – figyelembe véve vizsgáltam a szövegeket.

¹² F. Poirié: *Emmanuel Levinas, qui êtes-vous?* La manufacture Lyon, 1987.169.o., In: Ancsel Éva: *Az élet mint ismeretlen történet.* Atlantisz, 1995.

¹³ Trilógia, 30.

Ezek szerint ismeritek a Tízparancsolatot. Meg is tartjátok?
Nem, plébános úr, nem tartjuk meg. Senki sem tartja meg. Meg van írva:
„Ne ölj!”, és mindenki öl.¹⁴

A narráció ezek szerint csakis az önkényesen kijelölt szabályokhoz igazodik, vagyis a Jó / Nem jó, illetve az igazság kategóriái szintén formálissá válnak, s velük együtt az írás valódi hajtóereje is megkérdőjeleződik.

Az elbeszélő inkonzisztenciája I.

Az élettörténetet feldolgozó hagyományos narrációval szemben (hagyományosan a keresztény hagyományt értem, mely Augustinus *Vallomásaival* veszi kezdetét) a Füzet narrátorai látszólag gyökeresen szakítanak. A keresztény vallomás beszélője elismerheti gyengeségét, mivel a „kereszténység, amely az embert bűnösnek, de megválthatónak tekinti, ezáltal megengedheti, hogy [az elbeszélő] magáról szólva (...) tévedéseiről és konverzióiról szóljon, hogy állhatatlanságát és gyöngeségeit bevallja.”¹⁵ Teheti mindezt utólag, a megtérésben megtalált egység felől tekintve az életét. A Nagy Füzet iker narrátorai sem az önigazolásra, sem az egység megőrzésére nem tartanak igényt, sőt a Füzet utolsó „fogalmazása” épp a két elbeszélő szimbiotikus egységének megtörését tűzi ki végső, legnehezebb gyakorlatának.

Az egység megtörését bejelentő utolsó bejegyzés azonban megtöri az addig – saját szabályai szerint hiteles – narrációt is:

Egyikünk a vászonzacskóval a kezében, Apánk nyomaiba és holttestére
lépve átmegy a másik országba.

*Másikunk visszamegy Nagyanya házába.*¹⁶

A Füzetbe csak a két narrátor által közösen írt és javított fogalmazások kerülhetnek be, így a szétszakadás utáni bejegyzés már nem lehet Jó vagy Nem jó, tehát nem is lehetne a Füzet része.

A Nagy Füzet narrátorai által bevezetett írásmódot – az érzéki, objektí *leírást* –

¹⁴ Trilógia, 73.

¹⁵ Odo Marquard: *Identität – Autobiographie– Verantwortung*. O.Marquard-K. Stierle: *Identität*. W. Fink, München, 1979.692.

¹⁶ Trilógia. 153.

a narrátoroknak a nyelvvel szemben elfoglalt gyanakvó álláspontja már saját szerkezetén belül is eleve kudarcra ítélte. Kudarcával pedig mind az írás hajtóereje, mind a narrátorok konzisztenciája, mind az elbeszélhetőség lehetőségei bizonytalanná váltak.

A Bizonyíték (La Preuve) – Az élettörténet elmondhatatlansága I.

A második kötet pontosan ott folytatja a történet, ahol a Nagy Füzet véget ért, a narrátor azonban már külső megfigyelő, a történet az egyik iker, Lucas életét írja le, attól a pillanattól kezdve, hogy fivére, Claus átlépi a határt, ő pedig visszatér a házhoz, vagyis a kvázi-naplót inkább az életírásra hasonlító írásmód váltja fel.

Ahogy az első rész írás-metaszövege utalt az írás folyamatára, itt két írástörténet is szerepel, mindkettő az írás és az élettörténet kapcsolatára utal, egész pontosan ezen kapcsolat írhatatlanságára. Az egyik írás Mathias Füzete, amelyet a nyomorék fiú a Nagy Füzet mintájára kezd el írni, s melyet öngyilkossága után eléget. A másik az alkoholista könyvesboltos, Viktor megíratlan könyve. Szerzőjét felakasztják, mielőtt befejezhetné a művét. Az első esetben a szerző halála a szöveg eltűnésével járt, a második esetben pedig épp az írás *lehetőségét* teremtette meg, hiszen Viktor csak egy gyilkosság után, halott nővére mellett és saját halálának árnyékában tudott belekezdeni saját – törvényszerűen befejezhetetlen – élettörténetének írásába. A szerzők teste nem szövegük hitelességeért felel, pusztulásuk az ön-írás, mint szubjektum-helyreállító folyamat metaforája. Az írás elsőként a szerző testét semmisíti meg.

Hitelesség, őszinteség

A szerzők teste s ennek a testnek a szenvedése, sőt pusztulása sem igazolhatja a szöveget, s ez az állítás fordítva is igaz. A „Bizonyíték” fejezet a beszélő és a szöveg egymásra vonatkoztathatóságát, vagyis hitelességét vonja kérdőre. A történet egyre több ponton utal az 1945-ös és 1990-es évek Magyarországra¹⁷, ám meg sem próbál valamiféle historikus hitelességre szert tenni, sőt, mint korábban, számos távolító effektust felhasznál, például a szereplők egyike sem visel magyaros hangzású nevet (Lucas, Peter, Claus, Yasmine, Joseph ... stb.). A „bizonyíték” szó a szövegben Lucas füzeteivel kapcsolatban bukkan fel. Ezek a füzetek lennének a Nagy Füzet folytatásai, s így tulajdonképp a két iker létezését, valamint a Füzetben leírt történeteket igazolnák. Csakhogy a Bizonyíték című fejezet éppen e bizonyíték hivatalos cáfolatának története: a két iker írása ugyanattól a kéztől származik, a

¹⁷ Ilyen momentum a kocsmában elénekelt „betiltott dal”, a Himnusz sorainak idézése.

szereplők/szerzők életrajzi adatai nem szerepelnek a hatósági nyilvántartásban (hivatalosan ezek a szerzők nem is éltek). Vagyis a cím ironikus olvasata éppen a bizonyíték bizonyíthatatlan, értelmezésnek kitett és szövegszerű létére utal.

Az elbeszélő inkonzisztenciája II.

Ahogy az előző pontban leírtam, ebben a részben a Nagy Füzet elbeszélőinek – azonosítható – léte végképp megkérdőjeleződik. Sajátos módon nem a szerző alakjától várják, hogy hitelesítse saját önéletrajzát, hanem az írásnak kéne hitet tennie szerzője létezéséről. Ami látszólag evidencia, vagyis, hogy az életrajzot élő ember írja, az korántsem evidens, ha visszafelé, az írástól indulva kíséreljük meg a reprodukciót. Ahogy a szerző teste nem hitelesítheti írását, úgy az írás sem tehet tanúságot a beszélő testéről. Az egyik szerző a „hatóságok” számára fikció, a másik kiléte bizonytalan.

A harmadik hazugság (Le Troisième Mensonge)

A Trilógia harmadik része meglepő és drámai fordulatot hoz. Míg az első két fejezetben a történet többé-kevésbé töretlenül, nagyobb zökkenők nélkül haladt, a harmadik könyv – amelyben az elbeszélés ismét egyes szám első személyben folytatódik – egy teljesen új történetbe kezd, újraindítja és átértelmezi az első két fejezetet.

Az élettörténet elmondhatatlansága és hitelessége III.

Az írással szemben tanúsított gyanakvás most újraértelmeződik, s egyben egy új írás-történetet is ad.

— Az érdekel, hogy vajon igaz vagy kitalált dolgokat ír le?

Azt válaszolom neki, hogy igaz történeteket próbálok írni, de egy adott pillanatban a történet éppen igaz volta miatt egyszer csak elviselhetlenné válik, és akkor kénytelen vagyok megváltoztatni. Azt mondom neki, hogy saját történetemet próbálok elmesélni, de nem vagyok képes rá, nincs hozzá bátorságom, túl nagy fájdalmat okoz nekem. Így aztán mindent megszépítek, és a dolgokat nem úgy írom le, ahogy megtörténtek, hanem ahogy szerettem volna, hogy megtörténjenek.¹⁸

Vajon ezzel lezárul a szövegben az elmondhatóság kérdése, egyszerűen a

¹⁸ Trilógia. 325.

fikció, a végtelen számú lehetséges világ közé besorolva az ön-írás minden formáját? Vagyis a „magányos beszédben a szubjektum semmit sem tud meg önmagáról, semmit se nyilvánít ki önmagának, semmit se közöl magával”?¹⁹ Korántsem, hiszen Claus továbbra is ragaszkodik az igazság léteéhez és kimondhatóságához, csupán a fájdalom, nem pedig a nyelv akadályozza őt. Claus vallomása azonban kikezdi a Nagy Füzetet, vagyis az igazság fogalma is osztódni kezd. Azaz olyan igazság-fogalmakról beszélhetünk, melyek elvben kizárnák egymást.²⁰ Ezek szerint a szövegek nem az egyetlen és kizárólagos, hanem a *terápiaként működő, személyes* igazsághoz köthetők, vagyis egy olyan folyamat részei, ahol a beszélő metaforákon és áthelyezéseken keresztül próbálgatja egy rekonstruálhatatlan, ám a képeken keresztül átélhető (átírható) trauma feldolgozását, mivel a trauma közvetlen megélése túlságosan is fájdalmas lenne számára.

Az elbeszélő inkonzisztenciája III.

A szöveg azonban nem ér itt véget. Az utolsó fejezetet ugyanis megint csak ketten írják, mivel az egyik szerző, Claus meghal, ezért fivére fejezi be a történetet. Saját szövege szerint ő (Klaus) a tudója az elhunyt testvér (Claus) valódi traumájának, s mivel ez a trauma nem az övé, így ki is mondhatja azt. Csakhogy ennek az utolsó szerzőnek az igazsága is kétségessé válik, mivel saját traumájára is fény derül. Eszerint ő mindig is – a már halott – Claus/Lucas – helyébe vágyakozott. Ezen a ponton végképp eldönthetetlenné válik, hogy a fikción belül mi a metafikció, létezett-e a két testvér, vagy az egész Lucas/Claus/Klaus játék egy negyedik, ezen figurák mögött megbúvó beleértett szerző műve. S a szöveg vége nem is lehet más, mint az utolsó szerző halálának megelőlegezése.

Aztán arra gondolok, hogy hamarosan újra együtt leszünk mind a négyen.
Ha Anya meghal, semmi okom nem lesz arra, hogy folytassam.²¹

¹⁹ Jacques Derrida: *La voix et le phénomène.*, Paris.1972. 38.

²⁰ Ugyanis a Nagy Füzet belső szabályrendszere szerinti igazság utólagosan épp az élettörténeti „igazság” (melyet a fájdalom jelez) áthelyezése egy érzelmileg semlegesebb szövegmezőre.

²¹ Trilógia.452.

A „magányos beszéd” lehetőségei

Mire a Trilógia véget ér, elfogynak a viszonyítási lehetőségek, a szerző(k) halott(ak), a szövegben nincs kijelölhető viszonyítási alap, az igazság, egység, önigazolás, önértelmezés, végcél. A napló, a vallomás és egyáltalán az élet-írás szerző-problematikája tehát a referencialitás/fikció kérdéstől teljesen függetlenül ugyanazokat a kérdéseket veti fel. A szövegen kívülre helyezett szerző a szövegben szükségszerűen elenyészik, ám a szövegből száműzni akart szerző alakja minden egyes halála után visszatér – megfoghatatlanul kísért minket. Ha ezen alak konzisztenciájához és hitelességéhez mint véges, behatárolható, megragadható jelentéshez ragaszkodunk, akkor újra és újra veszteségként éljük meg szertefoszlását; ám, ha a szerző alakjait az olvasás alakzataiként, nem pedig az értelmezés archimédeszi pontjaként kezeljük, akkor bizonyos történetek elmondhatóvá, újramondhatóvá és újraélhetővé válnak. Ha az olvasás és az önlvasás megszabadul az önigazolás kényszerétől, akkor a keletkező történetek akár „őszinték” is lehetnek, s a „magányos beszéd” folyamatosan elbukó, az elbeszélhetetlenség kényszeres újramondásába zárt szubjektuma is szót kaphat. Az olvasásnak és az olvasónak kitett alak, mely az eltűnt szerző helyébe lépett, mindig kísértésbe viszi majd olvasóját, hogy saját maga számára újrateremtse ezt az alakot.

Varga Balázs
A SZÖVEGMŰKÖDÉS FENOMENOLÓGIÁJA
AVAGY
AZ ÖNTUDATOS REGÉNY KORA
(ROBERT MENASSE: SELIGE ZEITEN, BRÜCHIGE WELT)¹

„Úgy döntött, hogy idézettel kezd, egy hosszú idézettel, és ez egy kis időre fellelkesítette...”²:

*Ez a mozgás a magába visszatérő kör, amely feltételezi kezdetét, de ezt csak a végén éri el.*³ Ami először vagy közvetlenül tárgyunk, nem lehet más, mint az, amely maga is közvetlen tudás; először csak az elvont igazság van előttünk: Kurt Walmen, de elvont igazság csak az olvasó tudat számára. Ez az olvasó tudat ugyanis egyúttal a közvetlen tudás, amely először a tárgyunk, azaz az elvont igazság. Ez a másik tudat, amelynek tárgya az olvasó tudat, az abszolút tudás, amelyben az olvasó tudat egyesül öntudatával, a második *mi* e szöveg. Az olvasó tudat nem egy speciális alakja a tudatnak, speciális vonatkozással, reflexióval, hanem maga a tudat, amely a Fenomenológia tárgya. Végighalad a tudat alakzatainak dialektikus során, míg egyszersmind már végig is haladt rajtuk. Az olvasó tudat egyszerűen, minden további nélkül az a tudat, amely a könyvet olvassa, amely a kezében tartja, lapozza, megérti. Amennyiben azonban e tudat tárgya a könyv, úgy maga a könyv is e tudat anélkül, hogy a könyvben, mint tárgyában saját magát ismerné föl, azaz ellentmondásos egysége tárgyával nem számára való, hanem egy másik tudat reflexiója. E másik, reflektáló tudat a második *mi*, e szöveg, ugyan tudatában van az olvasó tudattal való egységének, azaz, hogy az a tudás, amely az olvasó tudat dialektikus önmagához jutásának szintetikus egésze, azaz az abszolút tudás, de mint reflektáló tudat tárgyát, az olvasó tudatot először

¹ Suhrkamp Taschenbuch, 1994., magyarul *A regény kora* címmel jelent meg, JAK-Jelenkor, 7., Bp.-Pécs, ford.: Fürjes Gabriella.

² Menasse, 336. E dolgozatban végig, ahol lehetséges, a magyar fordítást használom.

³ G.W.F. Hegel: A szellem fenomenológiája, Akadémiai Kiad., Bp., 1979., ford.: Szemere Samu, 410. A Fenomenológia esetében is, amennyiben formálisan nem hangsúlyos, a magyar fordításra hivatkozom, a német idézetek s utalások az alábbi kiadást veszik alapul: G.W.F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, Leipzig, 1907., Philosophische Bibliothek Bd.114., Hg. Georg Lasson.

közvetlenül ragadja meg. Így e szöveg mint abszolút tudás, miként az olvasó tudat által olvasott szöveg az olvasó tudat számára, egy másik olvasó tudatnak először szintén a közvetlen tárgy, *amely maga is közvetlen tudás, tudása a közvetlennek*⁴. A tudat újfent a kör elején, a kezdetnél találja magát. A tudat, amelyet az olvasó tudat megragad⁵, ez az első olvasó tudat, ezt az olvasó tudatot a szövegben megragadó tudat, majd az ezt megragadó újabb olvasó tudat (s a sor egyrészt vég nélkül folytatható, másrészt a könyv sem jelenti abszolút kezdetét) azonban nem különböző tudatok, még ha partikularitásukban éppen különbözőképpen jelennek is meg, azaz pl. tér-időbeli meghatározottságaik eltérőek, hanem maga a tudat, mint öntudat, azaz mint végtelen. A „különböző” tudatok körré záródó végtelen reflexiók játéka formája az öntudat. Mert az öntudat nem egyszerűen az önmagát gondoló tudat reflexiója, hanem ennek a dialektikus önmagára vonatkozásnak a mozgása, e mozgás formája. Az öntudat tiszta forma, *önmagáért való, megkülönböztetése a megkülönböztetlennel*⁶. Természetesen szükségszerű alakként lép fel a szellem önmagához való eljutása során, tehát konkrét, meghatározott pozíciót tölt be, ám mint a végtelenség, „a tiszta önmozgás abszolút nyugalansága”⁷ egyúttal egyáltalán a tudat mozgásának formája, a szellem fenomenalitásának lelke⁸. Egyrészt tehát a

⁴ Hegel, 57.

⁵ Maga a könyv. Ez az azonosítás egyelőre talán indokolatlannak tűnhet, ugyanakkor A szellem fenomenológiája, miként a címe is mutatja, fenomenológiai leírás, ennyiben a dolgokat, tulajdonképpen Husserlrel megegyezően mint tudati működést, azaz végső soron, mint tudatot mutatja fel. Vö.: „The Hegelian method therefore, is not at all „dialectical”: it is purely contemplative and descriptive, or better, *phenomenological* in Husserl’s sense of the term.” ill. „There is no reason to insist upon the character of Hegel’s nondialectical method. There is not much to be said about it. And what can be said has already been said by Edmund Husserl about his own „phenomenological” method, which he quite wrongly opposed to the Hegelian method with which he was not familiar. For in fact Hegel’s method is nothing but the method that we nowadays call »phenomenological.«” in. A. Kojève: Introduction to the Reading of Hegel, Cornell UP., 1980., transl. James H. Nichols, Jr., ed. Allan Bloom, 171., 195.

⁶ Hegel, 93.

⁷ Hegel, 92.

⁸ Röviden ez a mozgás a következő: „Ezért az, hogy az *önmagával azonos kettéválk*, éppannyira azt jelenti: megszűnik mint már kettévált, megszűnik mint máslet. Az *egység*, amelyről azt szokták mondani, hogy belőle nem eredhet a különbség, maga csakugyan egyik mozzanata csupán a kettéválásnak; Absztrakciója annak az egyszerűségnek, amely szembenáll a különbséggel. De mivel absztrakció, csak az ellentétesek egyike, ezzel már megmondjuk azt is, hogy a kettéválás; mert ha az egység valami *negatív*, valami *ellentétes*, akkor épp mint az van tételezve, ami magában foglalja az ellentétességet. A *kettéválás* és *önmagával-azonossá-válás* (Sichselbstgleichwerden) különbségei ezért éppígy csak a

tudat egy konkrét alakja, másrészt -s ebből a szempontból válik igazán érdekessé- a tudat mozgásának formális eleme. A tudat tárgyának felmutatásában mindig saját dialektikus mozgását ragadja meg⁹, még ha ez nem is számárávaló. Így anélkül, hogy e mozgásban felismerné magát, azaz hogy konkrétan öntudattá válna, eleve az öntudat formális működése¹⁰. Éppen ebből ered a reflexió körszerűsége, végtelensége: a tudatot, mint meghatározott tudatot tárgyává tevő s így reflektáló tudat (legyen az akár az abszolút tudáshoz eljutott, filozófiai tudat bár) tárgyának felmutatásában maga is megismétli a felmutatott mozgást. A reflektáló tudat a tárgyat képező tudatot mint egy sajátos mozgást ragadja meg, amire ez nem reflektál, ám e felmutatásban a reflektáló tudat maga is a felmutatás mozgását, tehát önmagát ragadja meg. Így a reflektáló tudat reflexiója önmagában csak egyszerű megismétlése a reflektált, felmutatott tudat formális mozgásának. A reflexió igazsága tehát nem az, hogy a reflektált tudatnak felmutatja, ami még nem e tudat számára való, hanem hogy e felmutatásban a filozófiai tudat magára reflektált, azaz hogy nem a tudat egy „korábbi” alakját ragadja meg, s fejt ki, hanem mindig önmagát, méghozzá reflexiójának mozgásában, vagyis formálisan. A felmutatás egyszersmind önmaga formális felmutatása, de nem úgy, hogy egyszerűen önmaga tárgya volna. A filozófiai tudat megragadja tárgyát, a tudat egy korábbi alakját (pl. a vélekedő tudatot), leírja (vö. 5. lábjegyzet), s e felmutatás hogyanja, a felmutatás mozgása önmaga, tehát benne önmagát mutatja fel, azaz nincs egy eleve

megszűnésnek ezt a mozgását (diese Bewegung des sich Aufhebens) alkotják; mivel ugyanis az önmagával azonos, amely csak fog szétválni vagy lesz a maga ellentétévé, absztrakció, vagyis már maga is kettévált valami (schon selbst ein Entzweites), azért kettéválása ezzel megszüntetése annak, ami tehát megszüntetése a kettévált-voltának (das Aufheben seines Entzweitseins). Az önmagával-azonossá-válás éppígy kettéválás; ami önmagával azonossá válik ezzel szembehelyezkedik a kettéválással; azaz ezzel maga áll az egyik oldalra, vagyis inkább lesz kettéválttá.” Hegel, 92. Ezen nyugtalan mozgást lehet felmutatni formálisan a tudat alakzataiban (érzéki bizonyosság, észrevevés, értelem), az élet, az elismerés folyamatában is.

⁹ „Az elv keletkezésével létrejött egyúttal az a két mozzanat, amely csak szétesik a megjelenésekor (die an ihrer Erscheinung nur herausfallen...); az egyik tudniillik a felmutatás mozgása, a másik ugyanaz a mozgás, de mint egyszerű (Einfaches); amaz az észrevevés (Wahrnehmung), emez a tárgy. A tárgy ugyanaz lényege szerint, ami a mozgás, emez a mozzanatok kibontakozása és megkülönböztetése, a tárgy e mozzanatok összefoglaltsága.” Hegel, 64.

¹⁰ „A magáért-való-lét legközelebbi példája az én. Mint létező, más létezőktől különbözőnek és reá vonatkoztatottnak tudjuk magunkat. Azt is tudjuk azonban, hogy a létezésnek ez a szélessége mintegy a magáért-való-lét egyszerű formájává van kihegyezve. Ha azt mondjuk: én, ez kifejezése a végtelen és negatív vonatkozásnak önmagára.” G.W.F. Hegel: Enciklopédia I., A logika, Akadémiai Kiad., Bp., 1979., ford. Szemere Samu, 96. §., 168.

meghatározott, nyugvó végponton, ahonnan kényelmesen s biztosan uralható a szellem teljes világa, nem tartja magát a nyugodt fennállás elemében, azaz nem tételezi magát megmaradó oldalként¹¹, e tudat a fenomenológiai leírás, azaz a felmutatás formája, ebben a formális elemben tételezi önmagát, s amennyiben a felmutatás mozgása, mint egyszerű (Einfaches), maga a tárgy, végtelen vonatkozás önmagára: öntudat.¹²

„Nem a tükörképben van a valóság. A valóság a tükör létének a felismerésében rejlik. Az egyszerűen reflektált a tetszőleges. Csak a reflektált reflexiója teszi lehetővé az igazi objektivitást, nem az egyik vagy a másik, hanem a megjelenő valóság objektív meghatározottságainak a felismerése.”¹³

Közvetlen tárgyunk tehát (az olvasó tudat) maga is közvetlen tudás, tudása a közvetlennek. Az olvasó tudat tárgya a közvetlen igazság, ami először adódik számára: Kurt Walmen, a magán- s magáért-való tudat közvetlen egysége. Elvont igazság azonban csak az olvasó tudat számára, mert önmaga számára egyszersmind eredmény, számára való ez az egysége önmagával: Kurt Walmen a végső szintézis¹⁴. Leo Singer és Judith Katz szintézise, a tiszta magáért-valóság és magánvalóság szintézise, az *én* és a *világ* szintézise. A magában bizonyos szellem.

¹¹ Az ellentét egyik megmaradó oldalaként.

¹² A reflexió, vagy felmutatás ezen körszerkezete, ami az abszolút tudás igazságát garantálja: „One is caught, then, in a *vicious circle*. And Hegel was perfectly aware of this. But he believed he had found a criterion both for the absolute truth of his description of the real – that is, for its correct and complete character – and for the end of the „movement” of this real – that is, for the definitive stopping of History. And, curiously enough, this criterion is precisely the *circularity* of his description – that is, of the >System of science<.” Kojève, 193.

¹³ „Nicht im Gespiegelten ist die Wahrheit. Die Wahrheit ist in der Erkenntnis des Wesens des Spiegels. Das einfach Reflektierte ist das Beliebige. Erst die Reflexion des Reflektierten ermöglicht die wahre Objektivität, die Erkenntnis nicht von diesem oder jenem, sondern der objektiven Bestimmungen der erscheinenden Wirklichkeit.” Menasse, 81. (a magyar idézet: Menasse, 77.)

¹⁴ S mint ilyen egyben az első tézis is: „Proceeding in this fashion step by step, by simple adequate descriptions, or by a correct descriptive repetition of the (derivative) dialectic of the history of philosophy, in which each step is just as *necessary* or inevitable as are various elements in the description of a complex real [...] proceeding in this fashion, Hegel finally comes to a point that is none other than his point of departure: the *final* synthesis is also the *initial* thesis.” Kojève, 194.

Minthogy azonban ezen önmagában bizonyos egység az olvasó tudat közvetlen tárgya, azaz az olvasó tudat mozgása mint egyszerű, az elővételezett kezdet, amelyhez ez csak a végén érkezik el. Így e tudat egyszerre mozgás a végtől a kezdet s a kezdetől a vég felé. Dialektikus mozgás, amelynek éltető forrása, közvetítő közepe a szöveg, amelyet e tudat olvas. Az olvasó tudat vonatkozik tárgyára (a szövegre), számunkra, az erre a tudatra reflektáló tudat számára, ebben a vonatkozásban tárgya valójában maga e vonatkozás, azaz e tudat formája¹⁵. A tárgynak (szövegnek) azonban a reflektált tudat számára önálló, objektíven meghatározott léte van, amelyben nem ismer önmagára. Ekképp e tárgy először közvetlenül adott neki¹⁶, úgy, hogy a tárgy illetén közvetlensége számára nem nyilvánvaló. Hogy az olvasó tudat tárgyát éppen így ragadja meg, ez az erre a tudatra reflektáló (filozófiai) tudat felismerése, ami számára eredményként adódott. Az olvasó tudat tulajdonképpen a reflektáló tudatban jutott el önmagához, így ennek reflexiója, amelyben azon olvasó tudatot felmutatja, az eredmény, a létrejött egység, s így e felmutatás további mozgása folyamatos közeledés éppúgy a kezdet, mint az olvasó tudat nézőpontjából a vég felé. Az olvasó tudat közvetlen igazsága a világ megváltásával próbálkozó Kurt Walmen, egy nyugalmas egység, amely azonban magát önmagától eltaszítva kettéválk, s lesz egyrésről Leo, a magáértvaló tudat és Judith a magánvaló; a reflektáló, e mozgást megragadó filozófiai tudat ugyanakkor, közvetlenül látva az olvasó tudatnak és tárgyának azonosságát, Kurt Walment mint a létrejött egységet kapja, amely a tudat dialektikus önmagára találásának eredménye, s így ezen egység kettéválása inkább közeledés önmagához, mint nyugodt, önmagában közvetlenül bizonyos egységhez.¹⁷ Ennek az önmagában

¹⁵ A tudat nem egy nyugvó közép, amely tárgyi világával szembenáll, hanem végtelen mozgás, amely a tárgyi világban vagy tárgyi világgént mindig saját mozgását objektiválja, azaz tárgya, amennyiben a tudat formája a végtelen dialektikus mozgás, saját formája. A forma és tartalom ezen dialektikája újfent a pozitív végtelen: „Valójában úgy van, hogy a valami mássá lesz, és a más általában mássá. A valami, egy máshoz való viszonyban, maga is más vele szemben; ennél fogva, mivel az, amibe átmegy, egészen ugyanaz, mint az, ami átmegy – mind a kettőnek csak egy és ugyanaz a meghatározása van, hogy *más* – azért a valami másba való átmenetelében csak *önmagával* olvad össze, s ez az önmagára való vonatkozás az átmenetelben és a másban az *igazi végtelenség*.” Hegel: Enciklopédia I. A logika, 95.§. 166.

¹⁶ Ez az első közvetlenség azonban korántsem egyszerű időbeli kezdet, azaz nem az olvasás megkezdésének pillanatát jelöli. E közvetlenségből „kiinduló” dialektikus mozgás nem egyszerűen az olvasás mint cselekvés időbeli lefolyása. „Das unmittelbare Auftreten ist die *Abstraktion* ihres (Wahrheit) Vorhandenseins, dessen Wesen und Ansichsein absoluter Begriff, d.h. die Bewegung seines Gewordenseins ist.” Hegel, 157.

¹⁷ „Mert az önmagáról tudó szellem, éppen mert megragadja fogalmát, a közvetlen

ellentmondásos mozgásnak a közepe a szöveg (Menasse szövege). E szövegben esik egybe az olvasó tudat, amelynek ez a tárgya, és ezen olvasó tudatra reflektáló tudat¹⁸, amely számára adódott az olvasó tudat és a szöveg egysége, így az olvasó tudatot ez a szöveg mozgásában mutatja fel, s amennyiben a felmutatás mozgása (a reflexió) tulajdonképpen tárgya, e reflektáló tudat ugyancsak a szövegben találja önmagát.¹⁹

Kurt Walmen, aki tehát önmagában ellentmondásos egység, amennyiben egyrészt önmagával azonos, mint az olvasó tudat tárgya, de csak mint olyan egység, amely kizárja magából a különbséget – kettévált, s így kettéválása inkább önmagával való azonossá válás a reflektáló tudatban, ez a nyugtalan öntudat eltaszítja magát önmagától, s mozzanatai: Leo és Judith.²⁰ Két ember, egy férfi és egy nő, de csak mint fenomének, mint a tudat mozgásának szükségszerű mozzanatai. Egyszerre személyiségek, saját élettörténettel, meghatározottságokkal, amelyek azonban feloldódnak a fenomenológiai felmutatásban. Tulajdonképpen partikularitásuk is a tudat fenomenalitásának felmutatása. Leo a tudat magáértvalósága, Judith magánvalósága. Judith öntudatát Leoban éri el, míg Leo léte Judith. Kapcsolatuk a tudat dialektikus mozgása. Az olvasó tudat tárgya tehát saját önmagára találásának mozgása a máslettben, a szövegben, míg a magához már elérkezett olvasó tudat, a reflektáló tudat az olvasó tudat magához való eljutásának mozgását visszaveszi e máslettől, *megszünteti* a szöveget, miközben a felmutatásban megismétli annak mozgását – az öntudat köre. Megnyílik ekképp egy újabb dimenzió, pontosabban e körben a tudat minden fiktív állomásán (a tudat különböző alakjain) vég nélkül, egymásból nyíló dimenziók létesülnek.²¹ A pozitív

azonosság önmagával, amely a maga különbségében a *közvetlenről való bizonyosság*, vagyis az *érzéki tudat*, - a kezdet, amelyből kiindultunk” Hegel, 414. Az abszolút tudás,

¹⁸ Ahol e két tudat valójában egy, minthogy a reflektáló tudat a magához elérkezett olvasó tudat, azaz az olvasó tudat mint abszolút tudás.

¹⁹ „Leo kam nach Tagen des Arbeitens zu Bewußtsein, daß er arbeitete, und er begann daraufhin tatsächlich zu arbeiten, das heißt alles Geschriebene und zu Schreibende akademisch im Schreiben zu verstecken.” Menasse, 194.

²⁰ Az egyszerűség kedvéért: a Menasse-szöveget s ezen belül pl. a szereplőit (Walmen, Leo, Judith, Löwinger, Trojan) a tudat alakzatainak tekintem. Korántsem önkényes azonban ez az értelmezés, mivel A regény kora struktúráisan megvalósítja A szellem fenomenológiájában felmutatott dialektikus mozgást, és a szereplők, az események sorra a tudat dialektikájának „állomásait” exponálják.

²¹ Ezeken azonban nem halad végig a tudat egymás után, azaz nem külsődlegesek egymás számára, az egyik nem egyszerű tagadása, mása a másiknak, ez a rossz végtelen lenne (vö. Hegel: Enciklopédia I. A logika: „Ez a *végtelenség* a *rossz* vagy *negatív* végtelenség, mert nem egyéb, mint negációja a végesnek, amely éppúgy újra keletkezik, tehát éppúgy nem

végtelen.

Először azonban Judith és Leo még külsődlegesen egymásnak, dialektikus egymásra vonatkozásuk nem számukravaló, mégis találkozásuk, még inkább Walmenből való előlépésük a majd csak a végén elérendő kezdet: „Kapcsolatuknak (Beziehung), amely ettől a naptól némi megszakítással végül is tizennyolc évig tartott, jól hangolt nyitánya volt ez a beszélgetés (az első beszélgetésük, ráadásul először Walmenről), mintha Singer (Leo) szándékosan alakította volna így, kapcsolatuk végén következő tettének tudatában, mintha azt akarta volna, hogy cselekedetét, amely csak utolsó logikus következménye volt mindannak, ami már a kezdetben benne rejtett, később meg tudja magának magyarázni.” (Menasse, 6.) Első beszélgetésük helyszíne a *Café Sport*. S e találkozás alkalmával Leo beszélt, minthogy lételeme a tiszta beszéd, a tiszta magáértvalóság²², Judith hallgatott. Judith a mozdulatlan, közvetlen lét: „különleges, mindig visszatérő kényszert érzett, hogy minden józan érv ellenére annyit igyon, amíg az asztal alá nem zuhan, emésztő vágy töltötte el, hogy itt hagyjon mindent, eltompítson egy elviselhetetlen érzést, vagy hogy a boldogság egy pillanatában először minden önkontrollt elveszítsen, és a rá következő ájulatban megörökítse ezt a kilépést.” (Menasse, 27.) S ennek a mélyén a haláltól, a negatívától való beteges félelem húzódott.²³ Maga a szöveg, a közép végig a tudat e két alakjának dialektikus pulzálása. A kezdeti, közvetlen egység szétválik, majd a reflexióban újra egyesül, ám e körök, a kezdetek e folyamatos visszatérése nem egymást *megszüntető* szintézisek linearításában bontakozik ki. Nincs tehát egy egyirányú, egyértelmű mozgás a kezdetből a végig, vagy a végtől a kezdetig. Minden újabb kör, mint a megelőző *megszüntetése*, ama korábbiából nyíló újabb dimenzió. A reflexió nem egy felettes, önmagában megmaradó pozícióból indul ki, amikor is valóban lehetséges lenne a reflexió-pozíciók egymásban való *megszüntetése*, hanem az egy-egy befutott körre²⁴

szűnik meg, - vagyis ez a végtelenség a véges megszüntetésének csak *kellését* fejezi ki.” 94. §. 164.). Az abszolút tudás éppen e végtelen nyugtalanság, a reflexió végtelensége: „aus dem Kelche dieses Geisterreiches / schäumt ihm seine Unendlichkeit” Schiller : Freundschaft, idézi: Hegel, 521.

²² „Mert a nyelv a tiszta személyes énné mint személyes énné a *létezése*; benne az öntudatnak *magáért-való* egyedisége mint ilyen lép egzisztenciába, úgyhogy *mások számára* való. Az *én* mint ez a *tiszta én* egyébként nem *létezik*; minden más megnyilatkozásban egy valóságba van süllyesztve [...]. A nyelv azonban ezt az ént a maga tisztaságában tartalmazza, egyedül a nyelv mondja ki az *ént*, magát az ént.” Hegel, 261. A magától elidegenedett szellem

²³ vö. Menasse, 30-31.

²⁴ „A tárgy tehát részint *közvetlen* lét, vagyis egy dolog általában – ez megfelel a közvetlen

vonatkozó reflexió újra csak e kört teszi meg, ám önmagában mintegy megsokszorozva. A reflexió ugyanis végigjárja a kör szükségszerű mozzanatait, de minden mozzanatot csak egy újabb körben tud megszüntetni és így a végtelenségig. Leo és Judith körei is ezen önmagában a végtelenbe nyíló, vagyis önmagában végtelen kiterjedés mozgása. S ha a dialektikus mozgást egyenes vonalú haladásként értjük, azaz a negatív, rossz végtelen elemében tartjuk magunkat, miként Leo is, a mű (Werk) lehetetlenné válik. Egy előre mutató mozgásban a befejezéshez, a nyugalomhoz, az abszolúthoz való végső megérkezés lehetetlen. És Leo legfőbb vágya éppen ez: eljutni az abszolút tudás pozíciójába, amely számára az a végpont, ahonnan az egész út belátható, s e legfelsőbb reflexióban megragadni az egészet, eljuttatni a fogalomhoz, elvezetni a világot öntudatához.²⁵ Minden kísérlete szükségszerű kudarccal azonban, miközben nem veszi észre, hogy a mű már réges-rég kész, hogy minden újabb kör maga az egész. Mert ő önmagában csak a tudat üres magáért-valósága, s egész, csak ha ezen magáért-valóságában az, ami magánvalóan, azaz az egész Judith és Leo öntudatos egysége, s Leo, önmagát Judith-tól eltaszítva csak az üres forma.

A közvetítő közép, a szöveg így nem nyugalmas fennállás, amiben a tudat önmagára vonatkozó mozgása kimerevedne, inkább maga ez a mozgás.²⁶ Leo és Judith dialektikus körei egyszerre a magánvaló és a magáért-való tudat dialektikája, a szellem fenomenológiája – amennyiben a körök tartalma, a konkrét események a tudat alakjainak megvalósulásai (ebben a dimenzióban a szellem dialektikáját mutatják fel: a valóságos, igazi szellem, a magától elidegenedett szellem, önmagában bizonyos szellem); s mivel a reflektáló tudat az olvasó tudatot a szövegben mutatja fel: a tudat önmagához való eljutásának dialektikája. De ez a dialektika nem egyértelmű, dicső menetelés az abszolút tudás nyugodt, mozdulatlan világába, hanem újabb és újabb körök megkezdése a megérkezés legcsekélyebb reménye nélkül, egymásból nyíló körök végtelen folyama, s az abszolút tudás így nem a végső a körök sorában, hanem az átmenet egyik körből a másikba, a

tudatnak; részint mássálevése, viszonya, vagyis *más számára való léte, és magáért-való-léte*, a meghatározottság – ez megfelel az észrehevésnek; részint *lényeg*, vagyis mint általános – ez megfelel az értelemnek. A tárgy mint egész a következtetés, vagyis az általánosnak mozgása a meghatározottságon át az egyediséghez, s éppígy a megfordított mozgás az egyediségtől a megszüntetett egyediségen, vagyis a meghatározottságon át az általánoshoz.” Hegel, 404. Az abszolút tudás

²⁵ „Hier war sein Buch. Es würde die Welt verändern. Indem es der Welt ihr Bewußtsein lieferte.” Menasse, 369.

²⁶ Hasonlóan az erők dialektikájához, vö. Hegel, Az erő és értelem, 79-80.

megnyílás – önmagában megragadhatatlan – mozzanata, úgyhogy az abszolút tudásban semmi sem lesz önmagában megmaradó fennállás, ellenkezőleg, minden csupán eltűnő mozzanat az átmenetbe való végtelen reflexióban: „Elakadt, a veszteglő idő, valahol a már-nem és a még-nem között. Már nem volt ugyanaz (Leo) és már nem volt az a másik sem. És még nem volt ismét ugyanaz és még nem volt valaki más.” (Menasse, 117.)²⁷ És Leo, bár ez nem mindig számárávaló, sohasem válik azonossá önmagával, mindig e köztes térben lebeg, és ezért, hogy minden egyes kör, amely az azonossá válás eleve kudarcra ítélt kísérlete, csak egy újabb kezdethez, egy újabb körhöz vezet.²⁸

Leo és Judith először tehát egyszerre közvetlen s a reflexióban már létrejött, végtelen egységből lép elő, de még nem mint ellentétesek. Első beszélgetésük a *Café Sportban* még walmeni azonosságuk, a kezdeti, közvetlen szintézis, magánvaló egység, amely azonban ellentétes oldalakra pattan szét.²⁹ A magáértvalóság és a magánvalóság oldalaira. Így ez az önmagát önmagában megkülönböztető egység már nem az magáértvalóan, ami magánvalóan. Magánvalósága szerint: Judith, magáértvalósága szerint: Leo. Ellentétük ugyanakkor nem egyszerűen külsődleges, vagyis nem lépnek fel egymással szemben a fennállás elemében, vagy legalábbis csak formálisan, minthogy a reflexióban adódtak ilyenként.³⁰ Ellentétük, hogy egységük nem számukrávaló, amely éppen az, hogy ellentétesek. Leo mindvégig keresi ezt az egységet, ám az elért egység mindannyiszor inkább kettéválásnak bizonyul. S mindegyik ilyen magában kettévált egység egy újabb szintézis, amennyiben pedig ezen egységben inkább ellentétüket tapasztalják, egyben az antitézis, amely közvetíti a kettéválást,

²⁷ „Steckengeblieben, die stehende Zeit, irgendwo zwischen einem Nicht-Mehr und einem Noch-Nicht. Er war nicht mehr derselbe, und nicht mehr der Andere. Und noch nicht wieder derselbe und noch nicht ein anderer.” Menasse, 121-122.

²⁸ „Néha úgy tűnt, mintha Judithtal újra és újra nemcsak a kezdethez jutott volna vissza, hanem a kezdetnél is távolabbra.” (Menasse, 240.)

²⁹ „Die Auseinandersetzung mit Judith, Auseinandersetzung buchstäblich verstanden...” Menasse, 72.

³⁰ „A bimbó eltűnik a virág fakadásakor, s azt lehetne mondani, hogy a bimbót megcáfolja a virág; éppígy a gyümölcs a növény nem igazi létezésének nyilvánítja a virágot, s ennek helyébe lép mint igazsága. Ezek a formák nemcsak különböznek egymástól, hanem ki is szorítják egymást mint egymással összeférhetetlenek. Szüntelenül tevékeny természetük azonban egyúttal a szerves egység mozzanataivá teszi őket, amelyben nemcsak nem ellenkeznek egymással, hanem az egyik éppoly szükségszerű, mint a másik és csak ez az azonos szükségszerűség alkotja az egésznek életét.” Hegel, 10.

amely egységük.³¹ Ezért lehetetlen az egység megtalálása, az önmagával való nyugodt azonosság: a lényegi élet.³² Ennek megvalósulása a dialektikus mozgás megszűnése, a nyugodt felfogásként értett abszolút tudás, ez viszont csupán a pusztá magánvalóság: Judith. „Keze óvatosan vándorolt Judith testén, a nő úgy feküdt ott, mintha halott lett volna. Láttá őt maga előtt, saját munkáját, a könyvét, már nem volt élettelen tárgy, az életet tapasztalta benne, aki olvasta, Judithot nézte a sötétben, rejtélyes szöveg, a megismerés forrásául szolgálhat annak, aki helyesen értelmezi.” (Ménasse, 256.) De e mű megnyilvánulásában a magáért-való tudat nem ismeri föl saját mozgását, s azt idegenként kapja, ám egyúttal saját magát is, mivel a mű ugyanannyira ő maga is, a mű benne bontakozik ki, a máslett eleme. Judith Leohoz költözött, s az immáron közös otthon az ő megnyilvánulása, magánvaló léte tárgyasul, magáértvalóvá válik, s e máslettében magára reflektált. A valóban elért egység volna ez, ám Leo, a tudat magáértvalósága, tehát amiben Judith végül önmagához juthatna el, a kibontakozott fennállásban maga is tárgy a maga számára. „A hálósobában, a nappaliban, a konyhában, a fürdőszobában, tükörképe mindenütt azonnal bekerítette, mintha ismeretlen harmadik fogná körül, akiről nem tudta, hogy kerül ide. Idősödő férfi, aki mégsem ő, idegen, aki azzal az ürüggyel, hogy őt utánozza, szüntelen előjátszott neki valamit, és Leo arckifejezését, mozdulatát, testmozgását elsajátítva mégis önállóvá vált [...] Leo olyanná vált, mint az a másik férfi a tükrökben, aki megmutatta, hogyan állít az ember öntudata és megjelenése közé finoman csiszolt üvegfalat, amitől elveszíti az uralmat önmaga felett, és szüntelen tévesen látja az alakját, mígnem az üvegfal mögé megy, és maga lesz az a másik, és már csak a tükörből néz kifelé – semmibe.” (Ménasse, 266.) Tárgyi létük a tükrök felszíne, ami burokként veszi őket körül, s amiben vagy amin egységük merőben külsődleges. Eképp e megvalósult egység sokkal inkább visszalépés, mint elérése a sor végén feltételezett abszolút tudásnak, mivel magánvaló, azaz közvetlen egység. Valóságossá csak akkor válhatna, ha Leo tükröt tartana a tükrök elé, s a tükrözés e végtelen játékában magára reflektálna, vagyis felismerné magát, mint e végtelen játékot, azaz magánvaló egységük magáértvalóvá

³¹ Ellentétük ugyanis az (ahogy fentebb), hogy egységük, amely ezen ellentétük, nem számukravaló, s amikor ezért egységbe akarnak jutni, újra csak kettéváltak lesznek önmaguk számára, de e kettéválásuk -bár nem számukravalóan- egyúttal egységük.

³² „Seine Theorie vom wesentlichen Leben entstand und wirkte in Opposition zum wirklichen Leben. Der Versuch, sie in die Praxis eines wirklichen Zusammenlebens umzusetzen, hatte die Theorie und das Leben zerstört: seine Arbeit, weil er sie der Verwirklichung seiner Sehnsucht opferte, seine Sehnsucht, weil er sie verwirklichte, seine Verwirklichung, weil sie leer geworden war und frei von Arbeit und Sehnsucht.” Ménasse, 289.

válna. Ez a magáértvaló egység ugyanakkor nem nyugalmas, egyszerű fennállás, hanem az öntudat végtelensége, a reflexióban önmagát felmutató tudat végtelen mozgása, s ha e mozgás egyúttal számárávaló: az abszolút tudás. Ez viszont nem a végén lép csak fel, mozgása éppúgy távolodás önmagától, mint közeledés önmaga felé, a kettő egysége, mert az egész. *Az igaz az egész.*

Előttünk van tehát az olvasó tudat, mint kettévált, azaz egyrésztől tárgya a magánvaló, Judith, amely számára közömbös megjelenésének sokfélesége, az önmagával nyugodtan azonos egység, a közeg, a materiák közömbös *is-e*, vele szemben e tudat a meghatározott, kizáró egy, a magáértvaló, másrészt tárgya ugyanúgy a magáértvaló, Leo, a kizáró egy, amellyel szemben e tudat az önmagával való azonosság, a fennállás közege, melyben kibontakozik a sokféleség.³³ Ám e kétértelmű vonatkozás csak kifejezi az egységet. A közömbös materiák *is-e* és a tulajdonságok egye, az általános és az egyedi csak egymásban eltűnő mozzanatok, a közvetítő mozgás a szintézishez. E szintézis pedig Lukas Trojan, színhelye: a *Café Sport*. A kezdeti, walmeni egységük igazsága a trojani szintézis. Trojan *szünteti meg* magában a tudat ellentétét, s e *megszűnésben* válik Judith és Leo egysége magán- és magáértvalóvá. Így Trojan a kezdet a végén. Ami viszont újfent csak a végén adódik majd. Leo és Judith trojani egysége ugyanis Leo, ezen egységre vonatkozó reflexiójának mozgása, amely felmutatás azonban magát a felmutatást mutatja fel: „Und wenn auch Judith gemeint war, so kam sie doch nicht mehr vor. Und wenn auch Leo seine eigene Geschichte meinte, so kam sie in dieser philosophiegeschichtlichen Interpretation erst recht nicht mehr vor, sie war in deren Bauch listig und sinnlos versteckt, seine Arbeit war ein Trojanisches Pferd...”

³³ „Es ist α) die gleichgültige passive Allgemeinheit, das *Auch* der vielen Eigenschaften oder vielmehr Materien, β) die Negation ebenso als einfach, oder das Eins, das Ausschließen entgegengesetzter Eigenschaften, und γ) die vielen Eigenschaften selbst, die Beziehung der zwei ersten Momente, die Negation, wie sie sich auf das gleichgültige Element bezieht und sich darin als eine Menge von Unterschieden ausbreitet, der Punkt der Einzelheit! in dem Medium des Bestehens in die *Vielheit* ausstrahlend.” Hegel, 78.

(Menasse, 194.) És Leo dolgozott, megragadta a múltat³⁴, s e megragadásban mutatta fel egységként.³⁵ Felmutatta a trojani egységet, mint ama múltbeli tudat mozgását, miközben e felmutatás maga Trojan. Az öntudat végtelen vonatkozása önmagára. Az első kör.

³⁴ A szóban forgó filozófiatörténeti értelmezés ugyanis kapcsolatuk kezdeteinek fenomenológiai felmutatása.

³⁵ „Die Wahrheit ist: Selig sind die Zeiten, die er mit Judith verbracht hatte, aber sie waren es nicht, sind es nicht gewesen.” Menasse, 192.

Csapi Attila
HITLEROLÓGIA
(A HALÁL KÖLTÉSZETE)*

*Mit szól ahhoz, ha azt mondom, hogy ön az
interpretatív erőszakhoz fordul, mert nem
képes valóságos, fizikai erőszakra?*

(Philippe Petit kérdése Jean
Baudrillardhoz)

*Vékony, szürke borítós, viszonylag tiszta
kötetet nyúl a halomból, ott olvas bele,
ahol magától kinyílik...*

(Jake Smiles: 1 link)

„A hosszú séta délben kezdődött.” Ugyanebben a pillanatban azonban kezdetét veszi valami más is, amit csupán a legváratlanabb módon felbukkanó elemek legkülönfélébb összekapcsolódásaiból és e pillanatnyi összekapcsolódások folyamatos eltörléséből építkező, szükségszerűen véletlenszerű elrendeződésként ragadhatunk meg.¹ Céltalan bolyongás, kószálás egy területen.² Azt kell észrevennünk, hogy a két kezdet tökéletesen különbözik egymástól, ám ugyanakkor

* Eleddig kétségtelenül nem szenteltünk kellő figyelmet a *White Noise* harminchetedik fejezetének. Dolgozatom elsődlegesen ezen ür betöltésére vállalkozik, másrészt pedig korrigálni igyekszik némiképp a Delillo-recepcióban bizonyos rendszerelméleti belátások, a „rendszer-regény” túlhangsúlyozásával kialakult képet, mégpedig úgy, hogy kísérletet tesz a „káosz-regény” körvonalazására –, amely utóbbit hiba volna a „rendszer-regény” ellenpárjaként felfogni. (Don Delillo: *White Noise*, Penguin Books, 1986. A 37. fejezet lapszámai: 282-295.)

¹ „I thought it would be a miscellaneous meditation...”(i.m. 282.) *Miscellaneous*: kevert, vegyes, különböző, különféle; sokoldalú, a legkülönbözőbb műfajokban alkotó [író] – *meditation*: elmélkedés, merengés, tündődés. A magyarban megnyíló jelentéstartomány egyfajta nem-identikus, ám a legkevésbé sem az identitás hiányához való viszonyban szerveződő aktivitásra utal.

² „...half an hour's campus meander.”(u.o.) A terület a „campus”, amely az egyetem v. a főiskola épületeinek és területének összességét jelenti. A „campus” jelentése valójában csupán egy felszíni effektust rögzít; önmagában nem adott, vagy nincs jelen összetevőinek egyetlen elemében sem, ezeknek összessége azonban a „campus” kifejezésben jut identitáshoz.

elválaszthatatlanul össze is fonódik. Ez a – dialektikus sémával önmagában megragadhatatlan – különbség és végzetszerű összefonódás teszi csupán lehetővé bármelyikük artikulációját. A két kezdet között azonban nincs közvetlen, mindkét irányban nyitott átjáró. A séta céltudatossága, a saját kezdetének gépies ismétléseiből felépülő sorozat nem ugyanazon a módon hullik szét irányt vesztett mozdulatfoszlányokká, és lesz értelmetlen bolyongássá³, mint ahogy ez a bolyongás végül felveszi a séta funkcionális rendjének alakját. A kezdetek közötti átjáró valójában csak az egyik irányba nyitott – csakis belesétálni áll módunkban –, és ha a visszatérés még egyáltalán lehetségesnek is tűnik, akkor az sosem ugyanaz az út lesz, sosem ugyanoda vezet vissza.⁴ A két kezdet egyetlen dologban egyezik: mindkettő a halált hozza felszínre.

Az elemzés tárgyául választott fejezet két férfi, Murray és Jack bolyongásával kezdődik. A történet azonban az első pillanattól még legalább két szereplővel egészül ki. Az egyik az, aki elmeséli mindezt, a narrátor, aki már tudja, amit Jack még nem tudhat, aminek majd valamikor később, de legkésőbb az elbeszélés pillanatában ébred a tudatára, vagyis azt, hogy a látszólag minden megfontolást és célt nélkülöző délutáni kószálás valójában kezdettől fogva egy fontos, jelentős és megkülönböztetett délután volt.⁵ Jack, aki Murrayjel kószál és tűnődik, nem azonos azzal, aki a később megtörtént események után, Jack jövőjéből visszatér, hogy újra bejárja egy közbeeső fejezet most már megváltoztathatatlan útjait, azért, hogy beillessze az események szigorú láncolatába, és megkeresse benne a történet kulcsát. A „Jack” megnevezés kétféleképpen hangzik el a fejezet elbeszélése során. Az egyik – egyetlenegy alkalommal⁶ – a narrátor szájából a harmadik mondatban⁷, mintegy megnevezve visszatérésének célpontját, az objektumot, amelyben, mint „visszatért” testet ölthet. „Jack” innentől kezdve azonosul egy „én”-nel, vagyis az a virtualitás és potencialitás, amit „Jack” képvisel, ebben az „én”-ben kristályosodik

³ Így esik szét, így lesz *campusból meanders*, a labirintus, az útvesztő igazi – a mozdulatok, célok, szándékok és az utak pluralitását megengedő – metaforája.

⁴ A *meander* folyókanyart, hurokkanyart is jelent.

⁵ „...it became a major afternoon.” (u.o.) A *major* Deleuze és Guattari szerint abban különbözik a *minortól* az elmélet szintjén, hogy az adott szituációt máshol és máskor megalapozott, vagyis a konkrét helyzethez képest transzcendens elvek alapján értelmezi, és ezáltal őrzi meg önazonosságát. A narrátor identitását a narrátor transzcendens tudása biztosítja.

⁶ Az egész könyvben itt egyetlenegyszer.

⁷ „I thought it would be a miscellaneous meditation, Murray and Jack, half an hour’s campus meander.” (u.o.)

ki és válik aktuálissá. (Látnunk kell, hogy ez az én önmagában nem különböztethető meg a történet – minden pontján saját jövőjében megszólaló – elbeszélésétől.) A „Jack” másik formája a beszélgetőpartner, Murray „Jack”-je hasonló kettősség hordozója: a narrátor egyrészt ennek a segítségével azonosítja magát abban a szituációban, amelyet – az elbeszélés idejét és forrását tekintve – a saját múltjában helyez el, vagyis éppen e „Jack” segítségével teszi „aktuálissá” énjét a szituációban. Ez azonban azt is jelenti, hogy Murray „Jack”-je az eszköz számára a szituáció újrastrukturálásához, tehát ez a „Jack” sosem Murray igazi „Jack”-je, hanem mindig már a narrátor saját identitásprogramjának hordozója. Ez a „Jack” a Murray felé irányuló kérdés, a szubjektumot megképző áttétel, amelyre a válasznak a jövőben már léteznie kell, hogy a kérdés egyáltalán felmerülhessen. Murray megszólításának másik oldala azonban nyilvánvalóan nem a sétáló, aktuális – faggatózó, jövőből visszatérő, az elbeszélés tudásával rendelkező –, hanem a (vele együtt) kószáló, a megszólítás pillanatában szükségszerűen potenciális Jackre vonatkozik. Ez utóbbi teszi lehetővé az előbbi visszatérését, sőt a létezését, hiszen ő lesz az, akinek a számára minden eljövendő pillanat csupán saját határtalan potencialitásának hordozója, aki félig már mindig ebben az alaktalan masszában él, amelyben lehetősége nyílik arra, hogy egyáltalán bármit is tegyen. A következő pillanat nem más, mint a jelen e pillanatának újra és újra megismétlődő eltörlése, és a pusztá remény, hogy az eltörlés után képes lesz a felszínre emelkedni egy új jelen. A jelent képező összekötő jellegű ismétléshez és a múltat képező eltörlő jellegű ismétléshez a kettő kombinálódását követően egy olyan ismétlés csatlakozik, amely megment...vagy sem.⁸

A fejezet harmadik szereplőjének megjelenése tehát strukturális hatások sorozatát indítja el a fejezet szövegében, vagyis azonos lesz e folyamatok okozójával, mindig csak következtethetünk rá, ám ellentmondásos módon mindig, mint valami láthatatlan okra. A narrátor jelenléte a szövegben a figyelő tekintet, a sorsszerűség dermesztő pillantása, amelyről sosem tudhatjuk, hogy honnan – a tér és az idő melyik pontjáról – figyel; az a bénító érzés, hogy bármit is teszünk, csak saját végzetünk nevetséges drámáját játszhatjuk el. (Ez lesz az E/1-ben és múlt időben elbeszélte történet paranoid mozzanata, és ez teszi nyilvánvalóvá azt is, hogy a jelölő kategóriájának megjelenése – vagyis a jelölt eltávolítása a szituációból és bármilyen jelstruktúra felébredése – mindig túlkódolás, egy harmadik tényező bevezetésének következménye lesz.⁹) A harmadik szereplő feltűnésével ugyanakkor

⁸ Gilles Deleuze: *Mi a halálösztön?*, in: *Thalassa*, 1997/1, 34.

⁹ A *kettő* valójában már mindig *három*. A *kettő*, amely sosem követi az *egyet*, hanem beléékelődik, megosztja, és e megosztottságot állítja az összes többi modelljéül a –

meg is sokszorozódik a szereplők száma, vagyis a harmadik nem új szereplő, hanem éppen a megsokszorozódás mozzanata. (Ez lesz minden elbeszélés skizoid mozzanata, annak a tökéletesen inszignifikáns szertefoszlásnak a felvillanása, amelyben *nem lett* a történet, azért, hogy *lehessen*.¹⁰ A paranoid szignifikáció mindig már csak másodlagos lehet ehhez képest; a szignifikáció mindig csak valami inszignifikánsból emelkedhet ki.) A negyedik szereplő –, aki elválaszthatatlan mindattól, ami a könyvben történik, aki önmagában éppúgy absztrakt és hipotetikus, mint a narrátor – maga az olvasó is pusztán strukturális hatások sorozata, adott, rendszerszerűnek látszó változások mögött feltételezett ágens. Az olvasás mozzanatának jelentősége ugyanakkor letagadhatatlan, hiszen minden más – az elbeszélés és az elbeszélt történet – csakis az olvasás sajátos erőterében alakulhat(ott) azzá, amiként a későbbiek folyamán, például az interpretációban megjelenik.

A 37. fejezet a könyvbe vezető lehetséges bejárat. Fejezetként nem létezik azokon a változásokon kívül, amelyeket bejáratként okoz az általa kettészakított szövegben. Előszóvá alakítja azt, ami előtte áll, és függetlékként mutatva fel az utána elkövetkezendőket. Csakis rajta keresztül találkozhat a kettő, evvel azonban önmagát is aláveti annak az erőnek, amely éppen e funkcióban ölt testet. Egyrészt valamiképp átszervezi, és újra megjeleníti a könyv előző fejezeteinek összességét, nem egy bennük rejtőző, hozzá elvezető út vagy ösvény felmutatásával, hanem egy totalizáló metafora alakjában egyszerre megragadva és saját anyagává változtatva azt, mint egészet, amelynek befejezetlensége és részlegessége e reprodukció minden pillanatában kiegészül a fejezet funkcióját lehetővé tevő értelemmel. A fejezet az összefüggések transzcendens síkján helyezkedik el, a korábbi eseményeket kivezeti az immanencia összevisszaságából, felfedi a módját, ahogy erős gyökerekkel belekapaszkodik a könyv talajába, és egységgé szervezi azt, megállapítva a cselekmény fő- és mellékszálainak hierchiáját, kiemelve az előszó lényeges elemeit a függetlék számára. Ami pedig a továbbiakban történik – és ez lesz a fejezet másik aspektusa –, már csak ehhez az összegzéshez képest történhet meg, innen nézve válik érthetővé, és a szöveg hátralévő részét, függetlékként megjelenítve, mintegy illusztrációul kínálja fel az értelmezés számára. A bejárat ezen funkciója lényegében azonos a kijáratéval. Kijárat abba a térbe, ahonnan újra és újra ugyanúgy lehetségessé válik a belépés, vagyis az előszoba belső, a lakás többi részébe vezető ajtaja. Mindez azt is jelenti, hogy a valódi bejárat az előszoba külső

szétdarabolt, ám összefércelt – egy égisze alatt.

¹⁰ Ez a „nem lett” sosem a múltban, hanem a befejezett jelenben lakozik.

ajtaja lesz, ahonnan azonban – kifelé haladva, az igazi bejárat megpillantásának reményében – újabb és egyre tágasabb előszobákba nyíló ajtók végtelen sorát pillantjuk meg.

A kérdésünk ugyanakkor arra vonatkozik, hogy mi teszi lehetséges bejáratát a választott fejezetet. Az előszoba nem tartalmaz mást, mint potenciális összefüggések üres és bizonyos logikai vagy retorikai tradíció által legitimált sémáit, megannyi többé-kevésbé pontosan definiált identitásprogramot, szubjektumpozíciót. Az előszoba utólag lett hozzátoldozva az építmény törzséhez, hozzákapcsolódása pusztán felületi, bemetszi annak felszínét, és eltereli a fenyegető áramlásokat, amelyeket alatta talál.¹¹ Az igazi probléma a bejárat lehetőségének megragadásában rejlik, például a 37. fejezet esetében. Minden belépést megelőzően a fejezet pusztán virtuális bejárat, és a szövegben rejlő lehetőségek közül csupán az egyik a bejárat-találás lehetősége, vagyis a fejezetet átjáró erők bármikor átstrukturálhatók bármely más bejáratához képest. Ezért egyetlen erővonalat sem jellemezhet az, hogy éppen hol halad át, és mit kapcsol ekképpen össze. A másik oldalról viszont a fejezet szövegét a könyv legkülönbözőbb pontjaival összekötő utak szövevénye, a kapcsolódások lehetősége alapozhatja csak meg a metaforaként működő bejáratot. Tehát: a könyv bármely pontján belépve a szövegbe elsődlegesen nem az egészre vonatkozó sajátos struktúrával találkozunk, hanem a könyvet keresztül-kasul átjáró erőkkel, csatornákkal, keresztfolyosókkal, ezernyi más bejáratot és kijáratot összekötő ösvénnyel.¹² Ezen a ponton bármilyen összegzés csak potenciálisan adott, minden fő- és mellékszál a legváratlanabb pillanatokban alakul egymásba vagy oltódik ki, bármi is történik, a könyv egészét érinti, hiszen semmi sem lehet biztonságban. Nincsenek rejtett, később helyrekerülő és megfeythető utalások, csak titkos átjárók. Nincsenek kérdések, csak állítások sokasága.

A narráció bizonyos tekintetben már egy reprezentációs sémát alapoz meg, egyfajta intencionalitással fedve be az olvasás területét, ugyanakkor azonban fel is

¹¹ Az előszoba perspektívájából válik megkülönböztethetővé a fő- és a mellékselekmény, és így van ez még a mellékszál skizoid vonásainak hangsúlyozása esetén is, amíg a mellékszál, mint a fővonal *alternatívája* jelenik meg. (Úgy tűnik Peter Brooks narratológiai elképzeléseinek érvényességi körét éppen ez a megkülönböztetés jelöli ki. Ld: Peter Brooks: Freud metanarratívája, in: Pszichoanalízis és irodalomtudomány, Budapest, Filum Kiadó, 1998.)

¹² Delillo ábrázolástechnikájának egyik lényeges jellemzője, hogy hőseit rendszerint valamilyen mozgás közben jeleníti meg. A jelenetek jelentős része változó háttér előtt zajlik, az elemzett fejezetben sincs ez másképp: a párbeszédet jóformán csak a mozgás, a séta útvonalának ábrázolására vonatkozó narratív betétek szakítják meg.

fedi a könyv általa ellenőrizhetetlen mozzanatait, hiszen intencionalitása a kérdés nyitott szerkezetét vetíti az állítások rizomatikus elrendeződésének mezejére. A narrátor szubjektuma nem más, mint a kérdéshez való viszonyában szerveződő elbeszélés maga, ez pedig olyan működésekből építkezik, amelyeket nem képes egyetlen tablóban megragadni. A mellékszálak rövidre zárása nem a fővonal perspektívájában válik szignifikánssá, sokkal inkább azt az alapot képviselik, amelyből kiemelkedve bármilyen fő történetszál önmagában – az anyagául szolgáló elrendeződések szintjén – nem adott finalitással gazdagodik. Míg a halálra vonatkozó kérdés manifeszt módon mindig valamin túlra, valahová előre mutat, avval kecsegtetve, hogy a válasz valahol az elbeszélés pillanata és az elbeszélő történet kezdete között, vagyis az ilyenképp reprodukált múltbeli események menetében lesz, a probléma valódi gyökere abban rejlik, hogy a kérdés alapvetően feltételezi a narrátort és a narrációt, a kérdezésben konstituáló fundamentális hiányt. A hiányt, amely önmagában nem szervezheti az események pusztá menetét, hiszen a teljesség–részlegesség értelmetlen viszonyfogalmak bármilyen esemény vagy történés vonatkozásában. Az immanencia szintje a pozitivitások minden reflexiót megelőző színtere. A szétszóródás csak a valamikori – a szétszóródás idejében szükségszerűen absztrakt – egészhez képest testesít meg valamiféle negativitást vagy hiányt – tulajdonképpen a soha-itt-nem-volt hiányát –, másrésztől viszont egy sokszorosán pozitív eseményláncolat tiszta pluralitását jelenti. A valódi halál nem a fővonal végső reprodukálásának lehetetlenségében, hanem a hirtelen bekövetkező katasztrófa, a fővonal elvételének lehetőségében rejlik.

A könyv különböző idősíkok szintéziseként is megragadható. Az első az eseményeket valós időben tételező „most”, az olvasás ideje, amely nem létezik a könyv és az olvasás összekapcsolódásán kívül – és ebben az elbeszélés is pusztá eseménnyé redukálódik. Ez az idő, akár egy fizikailag is megragadható terület időszámítása, darabokra szedi, síkokká tördeli a könyvet. Egy-egy aktuális konzisztenciasík sohasem képes megragadni a könyv egészét, ezért ennek az egésznek a „most”-ja mindig csak virtuálisan vagy potenciálisan van adva. Habár a szintézis lehetőségét nyilvánvalóan ez a potencialitás alapozza meg, önmagában nem tartalmaz egyetlen olyan megkülönböztetett elemet sem, amely a későbbi szintézisek számára már eleve kijelölhető referenciapontként szolgálna. A könyv, ahogy az értelmezés idejében már készen áll, az olvasások „most”-jaiban aktualizálódó konzisztenciasíkok közötti viszonyok reprodukciója egy absztrakt egészben. E síkoknak önmagukban semmi közük egymáshoz, hiszen egyenként az olvasás legönkényesebb, legkülönfélébb és így a legesetlegesebb – ezért

megragadhatatlan – feltételeinek teljesüléséből születnek meg¹³, ezért a közöttük létrejövő kapcsolódások alapjául szolgáló viszonyítási pontok külön-külön egyikben sem adóttak, vagyis az események menetét és az elbeszélés eseményének prioritását csak egy külső nézőpont felvétele képes érvényesíteni. A második időszik az elbeszélés idejeként jelenik meg. Ez az idő már a szintézist megalapozó idő, beékelődik az események és az olvasás ideje közé, és szétválasztja azokat, az eseményt, mint valami korábbi, az olvasást pedig, mint későbbit tételezi magához képest. Ez azonban azt is jelenti, hogy egyfajta identitást biztosít az így szétválasztott mozzanatok számára, és mivel a szétválasztás végsősoron a narrátor halálra vonatkozó – az elbeszélésben megválaszolhatatlan – kérdésének fényében megy végbe, ezért mind a történet, mind az olvasás befejezetlennek, részlegesnek, hiánytól terhesnek tűnik fel. A harmadik időszik, az interpretáció ideje valamiképp már mindig e hiány paradox idődimenziója: a vég nélküli analízis ideje, a végső megoldást minduntalan elhalasztó válaszolás metonimikus mozgása.

„Pipázol.”¹⁴ Ez mégsem egy pipa, hanem valami, ami – a dohányzás élvezetének kissé konzervatív módján túl is – Murray kedvére való, hiszen: „működik” – mondja. Jack – és az olvasó – számára minden bizonnyal ismerős lehet ez a fajta „működés”, a narrátor pedig már pontosan érteni is látszik, mennyiben vált Jack maga is e pipa működésének alkotóelemévé. Ez nem egy pipa, hanem egyetlen eleme annak a komplex szimbolikus hálózatnak, amely előrevetíti sajátos dramaturgiáját, és bizonyos korábbi tapasztalatok mátrixa szerint szervezi a narráció menetét. Ugyanakkor azonban olyan elrendeződéseket hoz létre, amelyek a legváratlanabb pontokon nyitnak átjárókat a könyv különböző részei felé. Jack szemüvege¹⁵ hasonlóan működő tárgyként jelenik meg, olyan dologként, amely az elvárttól eltérő módon kerül számításba. A szemüveg – akárcsak a pipa – kellék, és mint ilyen, a szereppel szemben tanúsított távolságtartást juttatja kifejezésre, annak a felismerését, hogy a kellék működése egy diskurzus strukturális szükségszerűségei felől válik felfejthetővé, vagyis önmagában nem más, mint magát a diskurzust (a diskurzusbba történő belépést)¹⁶ megalapozó imaginárius –

¹³ Például: „Az étkezéssel igen közeli rokonságban áll a *hely* és az *éghajlat* megválasztásának kérdése. (...) A klíma olyannyira hátráltathatja avagy elősegítheti az *anyagcserét*, hogy a hely és az éghajlat helytelen megválasztása nemcsak elidegenítheti az embert földadatától, hanem el is vonhatja tőle: olyannyira, hogy még csak föl sem ismeri.” (Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo*, Budapest, Göncöl Kiadó, 1994, 35.)

¹⁴ „You’re smoking a pipe,” I said. (Delillo, i.m. 282.)

¹⁵ A szemüveg, amelyet Jack csak az egyetemen visel, azért, hogy a professzorhoz illő méltóságteljes és szigorú megjelenést biztosítsa a számára.

¹⁶ Minthogy a diskurzus az egymást követő belépések sorozatától elvonatkoztatott entitás,

ezért alapvetően elidegenedett – konstrukció. A távolságtartás az elidegenedettség reflexióján alapul, ám nyilvánvalóan felszínre hozza saját lehetetlenségét is, hiszen abban a pillanatban, amikor felbukkan a szimbolikus-társadalmi viszonyrendszer alapvető mesterkéeltségének felismerése, e felismerésnek szinte szükségszerűen kell kiterjednie minden társadalmi relációra, tehát még a legbiztosabbnak, legbensőbbnek érzett kapcsolatokra, így például a családon belüli kapcsolatokra is. A szemüveg példája világosan mutatja ezt: Jack a szemüveget az egyetemen viseli, otthon viszont nem, és ebben a gesztusban – vagyis amint az kimondásra kerül – a szemüveg levétele sem jelent már visszatérést valami eredeti (saját stb.) „archoz”, hiszen csak a hivatalos, szemüveges megjelenéshez képest – és pontosan e hivatalos által diktált eszközök segítségével – meghatározottként juthat identitáshoz.¹⁷ A Jack családján belüli viszonyrendszernek ezért válik fontos elemévé a nem viselt szemüveg, így lesz a „nem-viselés” pozitív, konstituáló tényező, amely a hivataloshoz képest ellenpólusként tételezi a családot. Ugyanakkor azonban – éppen a szemüveg segítségével – leleplezi e területek átfordíthatóságát is, vagyis azt, hogy a látszólagos szembenállás mögött mindkettőben hasonló erők működnek. Ez a család valójában már tisztán szimbolikus konstrukció, a család hagyományos alapját képező vérségi kötelékek a válások sorozatán keresztül szinte a felismerhetetlenségig fellazultak, és a valódi szülőkkel való kapcsolat a látogatások megszervezésének problematikájává – vagyis már önmagában szimbolikus gesztusokká – redukálódtak. Ez egyrészt felidézi David Riesmann társadalomtipológiájában a kívülről irányított ember típusát, másrészt – ettől nem egészen függetlenül – rávilágít arra is, hogy ez a család – és ez a társadalom – már nem magyarázható a klasszikus ödipális mátrix segítségével.¹⁸ A pipa és a szemüveg használata és működése interszubjektív viszonylatban valójában egy kvázi-paranoid fantázia terméke, azé a meglátásé, hogy minden mozdulat valahol máshol, egy, a mozdulat számára uralhatatlan értelmezésben tükröződik, és nyeri el

amely a jövőbeli belépések számára a korábbi – legitim – belépéseket már követendő példaként jeleníti meg.

¹⁷ Ezek tisztán a szimbolikus csere aktusai. A identitás valójában ezen aktusok sorozatán keresztül konstituálódik. A fenti példa jól mutatja továbbá, hogyan válik – a *baudrillard-i* értelemben – szimulakrummá az így konstituált identitás, vagyis, hogyan veszik el ezekben az aktusokban Jack „eredeti” arca.

¹⁸ A könyv elválaszthatatlanul összefonódik a társadalom megjelenési formájával, a könyv a társadalom része, ugyanazok az erők dolgoznak benne, mint bármely más jelenségben, amely nem értelmezhető a társadalmi viszonyrendszeren kívül. A szöveg metanarratív jegyei egy lehetséges – szintén csakis társadalmilag értelmezhető formában megtestesülő – interpretáció sajátosságai.

– sőt: visszavonhatatlanul el is nyeri – tulajdonképpeni jelentését, végső értelmét.¹⁹ Ez azonban azt is jelenti, hogy a mozdulat önmagában semmi, pusztán a különböző értelmezésekben darabokra hulló és megsokszorozódó látvány, vagyis a skizoid szertefoszlás végső fenyegetése a paranoid számára. Ebben a közegben identitáshoz valóban csak az juthat, ami „működik”, ami valamilyen módon befolyásolni és összetartani képes ezt, a mások tekintete által lefedett alaktalan közeget. Murray pipája ezért válik az identitás letéteményesévé.

„*Miért nem tudunk megfontoltak lenni, ha a halálról van szó?*”²⁰ Miért nem vagyunk képesek kikémlelni a halál titkát, integrálni azt szimbolikus univerzumunkban, megfejteni a félelem titokzatos kódjait, egyszer és mindenkorra rögzíteni és elosztani azokat? A halál az értelmezés vakfoltja. A kém, az ügynök kódokat keres a könyvben, számára a szöveg kódolt üzenet, feladóval és vevővel, olvasása kezdettől fogva feloldódik az értelmezés munkájában. Számára a társadalom ágensek, ható tényezők jól berendezett világa, a szimbolikus univerzum pedig céllal és okkal rendelkező tapintható közeg. A „rendszer-regény” valójában az ügynök értelmező munkájának leginkább megfelelő terület: pontos másolata egy másik rendszernek, annak, amelyet például a CIA tart ellenőrzése alatt. Delillo könyveiben minduntalan visszatérő motívum a hírszerző szolgálatok, a titkosügynökök és az összeesküvés-elméletek világa.²¹ Kérdés azonban, hogy egy ellenőrzés alatt tartott terület mennyiben ragadható meg valódi rendszerként, vagy mennyiben beszélhetünk inkább pusztán a territorializáció aktusairól? Ez utóbbi esetben nyilvánvalóan felmerül a rendszerezni és ellenőrizni vágyó akarat és a rendszerés tárgya közötti viszony kérdése is. A Delillo-regények esetében úgy tűnik, ez utóbbi esettel állunk szemben, hiszen szerzőjük sosem tisztán a rendszert mutatja be, hanem a rendszerezést vagy a rendszerezés vágyát a maga tökéletes esetlegességében. Delillo ügynökei és összeesküvői nem érik el saját összeesküvésük biztonsági zónáját, azt a „metaszintet”, ahonnan ráláthatnának és irányíthatnák a szálakat; ott élnek kisszerű hétköznapijaikat, ahol rendszerük alámerül a valóságba. Itt keveredik össze Raymond Carver és Ken Follet világa, és itt lesz nyilvánvaló az is, hogy az ellenőrzés vágya valójában a rendszeren kívülre kerülés vágya. A territorializáció és az újraterritorializálás végső értelme saját

¹⁹ Murray ezt ki is fejti AMERIKA LEGTÖBBET FOTÓZOTT PAJTÁJA mellett. „Every photograph reinforces the aura. Can you feel it, Jack? An accumulation of nameless energies.” (Delillo, i.m. 12.)

²⁰ Delillo, i.m. 282.

²¹ Dana Breedlove, Jack egyik korábbi felesége például éppen a CIA-nak dolgozik. (Delillo, i.m. 48.)

transzcendens elvének „megvalósítása”, valóságossá tétele. Delillo realizmusa a rendszer-regényben ölt alakot. A rendszer-regény a rendszer másolata, vagyis – pontosabban – a rendszer *másolása*, a reaktív vágy arra irányuló mozgása, hogy önmagában rendszerre leljen. A Delillo könyvek realizmusa abban rejlik, hogy maguk is a realitás alkotóelemeiként aposztrofálják magukat, nem a magasabb összefüggések szférájában szólnak meg, de nem is leplezik vágyukat aziránt, hogy ez így legyen.²² A delilloi rendszer-regény – szemben a kritika rendszer-regényével – minden pillanatban csupán egyetlen lépéssel előzi meg a káosz-regényt, fél szemmel mindig abba az alaktalanságba mered, amelyből éppen csak kiemelkedik. A delilloi rendszer-regény nem más, mint a hitlerológia, a maga feloldhatatlan ambivalenciájával, ahogyan ezt Murraytól megtudhatjuk a fejezet közepe táján (és e dolgozat vége felé).

Jack kérdése nem közvetlenül a halált célozza meg, hanem egy másik – fel nem tett – kérdésre adható potenciális válaszok lehetőségfeltételeire irányul. Kérdésében ugyanakkor állítja is e másik kérdés megválaszolásának lehetetlenségét. A halál ezért kezdettől fogva kettős alakban merül föl: egyrészt a saját megfogalmazását (a könyv lapjain legalábbis) folyamatosan elhalasztó és megválaszolhatatlan kérdés – vagyis a „diszkurzív” halál – másrészt pedig e kérdés tárgya – a valódi „nem diszkurzív” halál – formájában. A két halál kizárólag a szimbolikus rend működésében okozott strukturális hatásain keresztül közelíthető meg, míg azonban az első képes egyfajta metanarratív státusz, vagyis valami rendszerszerűség elérésére, addig a másik csakis e rend torzulásaként, kisiklásaként vagyis katasztrófaként jelentkezik. A megválaszolhatatlan kérdés megidéz valamit, amit a szimbolikus rend nem képes abszorbeálni, amiben már nem ismerhet rá saját önazonosságára, vagyis amit nem lehet semmiféle csere tárgyává tenni. Ez világít rá a rendszer tökéletlenségére, arra a tényre, hogy az intelligencia és a hírszerzés belső ellentmondásokkal küszködik, hiszen maga a metódus, amely tulajdonképpen alapjául szolgál, ütközik egy ponton saját korlátaiba. Elsősorban nem is a halál ellentmondásosságáról van szó, hanem a megközelítés – az értelem – alapvető alkalmatlanságáról, annak a lehetőségéről, hogy a módszer felszínre hozzon egy problémát, amely egészen addig megoldhatatlannak mutatja magát, amíg fel nem hagyunk az értelem alkalmazásával. A hírszerzés kudarca, amikor nem talál rejtett,

²² A Delillo-könyvek jól érzik magukat a könyvesboltok polcain, ami nem is meglepő tekintve, hogy szerzőjük hosszú ideig dolgozott a reklámguru, David Ogilvy realitásüzemében (vö: *Egy reklámszakember vallomásai*, vagy *Ogilvy a reklámról*), még ha Delillo nem is beszél szívesen erről az időszakról, mi több: látványosan – sőt szinte árulkodó módon – kerüli ezt a témát az interjúkban.

dekódolásra váró üzeneteket, amikor ráébred, hogy semmi sincs ott, ahol az ellenség fondorlatait, az összeesküvést sejtette. Mindezzel egyidőben a kérdés tiszta formában mutatja fel tárgyát, a potenciális válaszok minden individualizációt megelőző virtuális mezőjét, amelyben a kérdés csakis saját nyitottságával találkozhat, amelyben bármivé átalakulhat, és amelyben át is alakul mindenné, ami csak lehetséges. Jack kérdése (és állítása) – „miért nem tehetünk fel értelmes kérdést a halállal kapcsolatban” – végső soron tehát arra a virtualitásra vonatkozik, amely egyfajta maradékként sosem képes egy kérdés által előhívott válaszban²³ testet ölteni. Ennek megfelelően a kérdés ekvivalensét a következőképpen fogalmazhatnánk meg: „Miért kell mindig, mindent meghatároznunk, rendszereznünk és a rendszer szerint individualizálnunk?” Az elbeszélés idejében azonban ez a kérdés már nem hangozhat el, hiszen a történet ezen a ponton biztosan nem ér véget – az elbeszélés pillanata egy biztosan elérkező jövőt feltételez – vagyis a kérdésben tételezett „diszkurzív halál” átadja a helyét az utána következőknek, amelyek számára (részleges) kiindulópontként és szervezőelvként jelenik meg, és így feloldódik abban, ami ezután épp e lehetetlen válasz helyére áll.

Murray felelete ezért szintén kettősséget hordoz. A félelem egyrészt a rendszer válasza Jack kérdésére: a félelem legyőzése megnyitja a válaszhoz vezető utat. Másrészt pedig maga a rendszer – benne kettejük sétájával és az éppen elhangzó válasszal – nem más, mint a félelemre adott válasz. Az első esetben a félelem esetlegesnek, járulékosnak tűnik fel a rendszer teleologikumához képest, a félelem a hibás másolat vagy a rossz reprezentáció, míg a félelem másik aspektusa szerint a rendszer válik tökéletesen véletlenszerűvé a félelem állandóságához képest. A *White Noise* világát átjáró szorongás forrása ezért egyszerre az, ami sosem mutatja meg magát tiszta formában, ami örökké elkerüli a pillantást – ennek szélsőséges esete, amikor testet ölt a szálakat mozgó láthatatlan, titokzatos hatalom és az összeesküvéselmélet formájában –, és egyszerre maga a rendszer a legtisztább formájában, amely minden pillanatában a dolgok felszínén mutatja fel az elleplezni kívánt félelmet. A szorongás mindig a legváratlanabb helyzetekben és a legkülönbélebb tárgyakon keresztül jelenik meg. A félelem válik a rendszer központi eseményévé, hiszen a rendszer legitimitása a félelem sikeres feloldására támaszkodik, ezért paradox módon – és egyre körmönfontabb érvelés segítségével – megsokszorozza azt. Nem létezik félelem a rendszeren kívül – viszont a rendszerben sincs semmi, ami különbözne tőle. A rendszer funkciója lokalizálni, körülhatárolni a félelmet, majd megszállni a területet, kiterjeszteni rá saját törvényeit, eközben azonban nem megszünteti és legyőzi, hanem abszorbeálja a

²³ Egy kérdés retorikai szerkezete által előre meghatározott nyelvi formában.

félelemet, míg minden mozzanatában át nem alakul e félelem egyetlen lehetséges megjelenési formájává. A félelem sosem ott van, ahol felismerni vélik, hiszen amint megragadják, máris a szimbolikus csere mérlegére kerül, vagyis eloszlik a rendszer belső kiegyenlítetlenségének csatornáin, értéke relatívvá válik. Ezért a rendszer csak egyben lehet biztos: önmagában – és ez pedig nem más, mint az abszorbeált és tapinthatóvá tett félelem. A félelem tehát megelőzi a rendszert, amely csupán formát biztosít a számára.

A szorongás teremti meg a történet különböző színtereit, és biztosít átjárást az egyes síkok között. A szorongás története egyfajta anti-regény terébe ágyazza az elbeszélt eseményeket. A narrációt nem szervezi más – a 37. fejezetig –, mint a legváratlanabb helyeken felszínre bukkanó szorongás feltérképezése.²⁴ A *White Noise* a félelem számtalan bejáráttal rendelkező térképeként is olvasható. Amikor Murray felhívja Jack figyelmét a beszélgetés irányára²⁵ – vagyis állítja, hogy a beszélgetésnek az akaratuktól függő iránya van – Jack (Jack, aki ekkor még bármit mondhatott volna, és a narrátor, akinek viszont már azonosulnia *kell* az elhangzottakkal) arra utal, hogy már nem képes osztozni a diskurzus fölötti uralomban, már csak úgy tesz, mintha élne, technikailag – valójában – halott. Itt válik nyilvánvalóvá, miért lesz hangsúlyos a dolgozat elején említett másik kezdet, a szókratészi nézőpontból céltalannak ítélt bolyongás kísértése: Jack csak Murray reflexiójában találhatja meg a 37. fejezet „életimitációjának” értelmét, hiszen felismerte, hogy mindez önmagában nem biztosít semmiféle státuszt az akarat számára.²⁶ Az akaratot a félelem bénítja meg, a félelem forrása pedig – ami közvetlen összefüggésben áll a „technikai” halállal – a Jackről készült röntgenkép. Fontos észrevenni a különbséget a röntgenkép és Jack állapota között: míg Jack valójában nem beteg (nincsenek tünetei stb.), addig a röntgenkép szerint egy formátlan tömeg, egy homályos folt fejlődik a testében. A folt nem több, mint az a hely, ahol a rendszer nem működik, ahol az ábrázolás technológiája felmondja a

²⁴ A könyvben szinte mindenki folyamatosan szorong: Babette – Jack felesége – a halálfélelemtől, Jack szintén a haláltól fél, de szorong amiatt is, hogy képtelen elsajátítani a német nyelvet a közelgő Hitler-konferencia idejére, szorong Babette sejtett drogfüggőségétől, szorong attól, hogy a felesége megcsalja, szorong a természeti katasztrófa következményeitől. Lányai állandó félelemben élnek az elfogyasztott ételek egészségre káros hatásai miatt. Amikor a kisfiuk, Wilder, minden ok nélkül csillapíthatatlanul sírni kezd, mindannyian megrettennek, mert képtelenek megragadni Wilder – feltételezett – félelmének okát.

²⁵ „We talk ourselves into it. Is that what you mean?” (Delillo, i.m. 282.)

²⁶ Pár sorral lejjebb a narrátor meg is jegyzi: „I wanted him to argue with me, raise my dying to a higher level, make me feel better.” (u.o.)

szolgálatot. Erre vonatkozik a „technikailag halott” kifejezés: a szemüvegek és a pipák, a szimulált evakuációk és a röntgenképek világában ott van egy pont, ahol ez a rendszer egyszerre nem biztosítja többé a diszkrét határokat, a csatornákat az események lefolyására. E pontok feltűnése – hasonlóan a szorongás felbukkanásához – nem ragadható meg a rendszer téridős szerkezetét felépítő logika alapján, hiszen pontosan ezek a pontok azok, amelyekhez képest lehetetlen metapozíciót elfoglalni. A folt a deleuze-i (platóni) szimulakrum, amelyben a rendszer bármivé átalakulhat, a tiszta, identitás nélküli virtualitás.²⁷ Nem esemény a rendszer adott tartományában vagy a rendszerhez képest, hanem magának a rendszernek a története, ahol a rendszer állandósága fenyegetve van, ahol az *alakulását* nem fedi el semmi²⁸, hogy értelmet és célt adjon a számára. A narráció – és az interpretáció – a történet egységének megóvása érdekében létrehozza a mellékcselekmény intézményét, hogy beillesse a rendszerbe a befolyásolhatatlan változás által okozott katasztrófát, és elterelje annak irányát. A mellékszál sosem a vágy lehetséges, alternatív lefolyásának irányát jelzi, sokkal inkább a fővonalat szétszabdáló szökésvonalakat jelenti. A színen épp csak átvonuló – az előadást látszólag megzavaró – szereplő bizonyos szempontból izgalmasabb a főszerepet játszó színésznél, hiszen más színházak számtalan történetének ígéretét hordozza, és megmutatja, hogy a főszerep pusztán a munkája valakinek, aki emiatt nem hagyhatja el a színpadot addig, amíg a szerepe ott tartja. A fővonal társadalmi konstrukciójának illuzórikussága a „káosz-regényként” felfogott *White Noise* egyik visszatérő mozzanata. Jack a könyvben kétszer reflektál önmagára a társadalom vele szemben támasztott követeléseivel, és mindkét esetben egy-egy „folt” árnyékában teszi ezt. Először a szimulált evakuáció alatt a levegőben sodródó felhő elől menekülve, másodszor pedig épp a 37. fejezetben, a röntgenképen feltűnő folt említése után.

A halálról szóló diskurzus úgy alapozza meg a rendszer-regényt, hogy a narrációban és az értelmezés idejében a rendszer metanarratívájaként láttatja magát, hiszen amint megkísérli „beváltani” a halált, a szimbolikus csere csatornáin keresztül felbecsülni az értékét – és ennek megfelelően definiálni –, a rendszer terhelhetőségének vizsgálatával éppen a rendszer komponenseit veszi sorra egy meghatározott, csakis a narrációt szervező kérdésben tétéleződő nézőpont perspektívájában láttatva azokat (még akkor is, ha a rendszer egyetlen aspektusában

²⁷ v.ö. Gilles Deleuze: *Difference and Repetition*, The Athlone Press, London, 1994, 61-69., 122-128.

²⁸ Mivel az önmaga (amivé válik, aminek az alakulása) mindig másodlagos (és szimbolikus) ehhez az alakuláshoz képest, helyesebb lenne pusztán változásról beszélni.

sem talál válaszra). Ezt a virtuális metapozíciót foglalja el az interpretáció akkor, amikor rekonstruálja a történet fő- és mellékszálait.²⁹ A narrációt azonban az a mozgás írta le a leginkább megfelelő módon, amelyet a sétával szemben a bolyongás és a labirintus képe jelenít meg, ez a mozgás a brooksi „szövegenergia”, vagyis a könyvben áramló vágy valódi „iránya”, úgy, ahogy az olvasás folyamán megjelenik. A 37. fejezetben a könyv és a könyvben megjelenő rendszer legkülönbözőbb rétegeibe vezető utakkal találkozunk, ahogy rövid időre a figyelem fókuszpontjában alakot öltene, majd átadják a helyüket a következő utalásnak. A könyv bármely más pontján ugyanez lesz a helyzet, vagyis az egyes narratív egységek nem egy teleologikummal rendelkező szövegenergia áramlásának és a mellékszálakban reprezentált alternatív lefolyási útvonalak elvei szerint rendeződnek sorozatokba, hanem egy olyan rendszer keretei között, amely már sokkal inkább a káoszra hasonlít. A hidak és keresztfolyosók, az egyetem területét behálózó útvonalak, az épületek egymásba nyíló ajtóinak világában nincs egy kitüntetett pont, minden nyitott ajtóra számtalan jut még, melyek mögött további titkok és további átjárók lapulnak. Ahogy Murray és Jack a halálra és a félelemre vonatkozó kérdés fényében felvonultatja a különböző – kulturális, technikai – rendszereket és rendszerkomponenseket, e reprodukció folyamán a narráció csak úgy képes rendezett formában megjeleníteni, hogy a reprodukciót alárendeli a kérdésnek, amelynek megválaszolása volna valamilyen formában az elbeszélte történet. A halál és a félelem ebben a vonatkozásban, mint legyőzendő és kiigazítandó entitás, mint a represszió legelemibb forrása jelenik meg.³⁰ Talán ehhez kapcsolható az interpretációt szervező, sokszor látens elgondolás, hogy a szöveg bizonyos körülhatárolt módszertani elvek alapján történő gondos elemzése révén „az elfojtott felszínre hozható”, vagyis az értelmezésben eljuthatunk arra a közmegegyezés szerint definiált szintre, ahol a szövegről értelmes és – mindenekelőtt – legitim kijelentéseket tehetünk.³¹ A delilloi elbeszéléstechnika

²⁹ Abádi Nagy Zoltán összefoglalójában (Uő: Mai amerikai regénykalauz, Budapest, Intera, Budapest, 1995.) mintha pontosan erre ismerhetnénk rá: a szüntelenül felbukkanó, egymást folytonosan felülíró műfajmegjelölések – vagy megjelölési kísérletek – identitások egész sorát rendelik egyetlen aktuális elbeszélői pozícióhoz. Itt tapinthatunk rá Delillo carveri technikájának lényegére: az átlagos, a jelentéktelen képes a legjobban felmutatni azt, hogy egyszerre hányféleképpen kísérrel meg stabilizálni a rendszer, vagyis, hogy ugyanazon objektumban mennyi rendszerkomponens képes egyszerre testet öltetni – saját stabilitása érdekében. (A fentebbiek értelmében ez azt is jelenti, hogy a fenyegetés hányféle formában képes megjeleníteni egy individuum környezetében).

³⁰ A halálösztrön marcusei értelmezése, amellyel Baudrillard vitába száll a *Symbolic Exchange and the Death* című könyvében. (SAGE Publications, London, 1993, 150-154.)

³¹ A könyv ezen a ponton foglalja el a helyét egy (vagy több) diskurzusban, és válik az adott

azonban bízvást sikerrel hozza felszínre e rejtett módszertani megfontolások alkalmatlanságát akár az elbeszélte történet, akár a narráció menetén keresztül.

A 37. fejezetben felsorolt, a halál ellentételezését megkísérlő rendszerkomponensek: a munka, a tudományos kutatás (amelyek valamilyen formában kiteljesíthetők, céllal ruházhatják fel az életet – egyben pedig egy értelmes tevékenység horizontjában biztosítva is az élet és a végpontként az élet részévé változtatott halál végső értelmét), presztízs, tekintély és barátság megszerzésére irányuló törekvés és a szerelem (ezek is társadalmi csatornákon keresztül próbálják meg definiálni az életnek alárendelt halált, vagyis a társadalmi olyan szilárd rendszerként tételezik, ahonnan rálátásunk nyílhatna a halált magában foglaló élet egészére). Amikor Jack elutasítja ezeket az értelmezési kísérleteket, majd Murray kérdése után elveti a legbiztosabbnak érzett dolgok, a család és a gyerekek jelentőségét is a halál vonatkozásában³², akkor ezzel tulajdonképpen az egész eddig elbeszélte történetet viszi zsákutcába, hiszen éppen arra utal, hogy a narrációt szervező kérdésre a válasz nem származhat a korábbiakból, és hogy a megoldás egy új típusú történet – és narráció – megjelenésével válhat csak lehetővé. Észre kell vennünk, hogy az elbeszélte történetben, a mindenütt felbukkanó, ám alaptalan – vagy referencia nélküli – szorongás csak akkor hozza felszínre az elbeszélésnek formát biztosító alakzatok – társadalmi szituációk stb. – elutasítását, amikor a félelem forrása megjelenik a röntgenképen látható foltban. A narráció idejében viszont ez a folt „már mindig” létezik – hiszen a narrátor a történet végén túlról tér vissza. A 37. fejezetben az a benyomásunk támadhat, mintha épp e folt teremtené meg a kapcsolatot retroaktív módon a történet különböző szinterei és eseményei között, vagyis ezen a ponton mintha a narráció lényege lenne az, hogy a foltnak valamiféle metaforikus státuszt biztosítson a történet elmesélésével. Itt persze már szinte magától adódik az az észrevétel, hogy a metafora létrehozásának lehetetlensége a történet folyamán az „üres jelölőként” megjelenő folt metonimikus

diskurzus identitásprogramjának részévé. A *White Noise* kritikai reflexiója esetében az a széles körben alkalmazott törekvés figyelhető meg, amely baudrillard-i fogalmak köntösében alapvető posztstrukturalista közhelyeket reprodukál. (Brian Massumi Baudrillard-kritikája éppen azért tanulságos, mert – míg Baudrillard-t valójában érintetlenül hagyja –, elgondolkodtató megállapításokat tesz a baudrillard-i beszédmódra épülő elterjedt diskurzusról. Uő: *The Simulacrum According to Deleuze and Guattari - Realer than Real*, in: Copyright, 1987, no.1.)

³² Ebben a rövid felsorolásban a történet minden szintere megjelenik: a munka és a kutatás a hitlerológiával összefüggésben az egyetemi jeleneteket, a szerelem intímabb részeket, a család és a gyerekek pedig az otthoni és a bevásárlásokkal kapcsolatos eseményeket idézi fel.

elmozdulásaiban tükröződik, és ennek bizonyítására a legjobb módszer az lenne, hogy az egyes jelenetekben felmutatjuk a minduntalan áthelyeződő vakfoltot, elnézést, félreértést, vagyis azt a paradox logikai elemet, amely a szimbolikus rend lehetetlenségét hozza a felszínre. Ugyanakkor azonban, még ha e paradox elem minduntalan fel is bukkan, mégis hajlamosak lehetünk azt hinni, hogy valójában egyes narratívák mélyszerkezetében működő strukturális szükségszerűségről van szó, vagyis a „folt” olyan értelmezésekben oldódik fel, amelyek valamiféle alapvető hiányhoz való viszonyukban konstituálják az irányadónak tekintett identitásprogramjukat.³³

„Hogyan lábalhatnék ki ebből?”³⁴ A válasz tudója felette áll mindannak, amiből a kérdező ki szeretne lábalni, ő mintha érintetlen volna a halál problémájában, legalábbis feltételezhetően egészen másképp viszonyul hozzá. A 37. fejezetben a populáris kultúra kutatója csakis a narrátoron, Jacken keresztül kerül kapcsolatba a halállal, és ezért ez – a legkevésbé sem mellékes módon – sosem az ő halála. A halál Jack számára bármelyik pillanatát fenyegető valós esemény, a test történetében elkövetkező katasztrófa³⁵, a narrátor számára az elbeszélés pillanatáig folyamatosan elhalasztódó – a narráció képzeletbeli végpontját jelentő – szimbolikus esemény, Murray számára pedig e végpont visszahelyezése a diskurzusba, vagyis a szimbolikus-társadalmi-nyelvi formák síkjára. Murray a halált olvasó, a halál interpretátora, a halál azonban, amit olvas, sosem a „brutális tény”, hanem társadalmi viszonyok sajátos szerveződése, vagyis éppen az értelmezést, a reflexiót lehetővé tévő elrendeződések terepe. Murray számára a halál egy megváltozott szituáció másféle kezelésében tükröződik, radikálisan a Másikhoz kötődik. Ez a Másik azonban „Ödipusz bukásával” egyidőben a pipák, szemüvegek, a tartalom nélküli, kiüresedett és a feltételezett látványban feloldódó szimbolikus gesztusok imaginárius Másikává válik.³⁶ A kommunikáció hatékonysága – és ezzel

³³ Itt találkozunk a hiányzó középpont posztmodern, a hiányzó referens posztstrukturalista, a (szimulakrum alatt) eltűnt valóság „baudrillard-i” és a lacani szubjektumot konstituáló fundamentális hiány. (Izgalmas kérdés lehetne ezen diskurzusok intézményesülésének és ezzel összefüggésben a diskurzus retoricitására és a referencialitásra vonatkozó használati utasítások összehasonlító vizsgálata). A vágy-termelés elképzelése a hiányból származó vággyal szemben az Anti-Ödipusz alaptézisei közé tartozik.

³⁴ Delillo i.m. 285.

³⁵ Ez a test nem a különböző diskurzusokban reprezentált test(kép), azonban ez sem képes nyelvi formáktól függetlenül megjelenni. A könyv diszkurzív-reprezentatív aktualizációitól viszont eltérő módon kellene megragadnunk. Két példa kínálkozik: egyrészt a Kristeva-féle genotext elképzelése, másrészt pedig Deleuze-nek a skizofrénia és a nyelv (jelentés) viszonyáról tett megállapításai.

³⁶ A kívülről irányított típus számára a szülőktől örökölt és belsővé tett pszichológiai iránytű

együtt az integritás megnyugtató érzése – sok esetben a szituációban megjelenő vizuális eszközök homályos és bizonytalan „működésének” eredménye lesz. Ez mindig a szituáció (uralhatatlan) egészére irányítja a (paranoid) figyelmet. („Ödipusz bukása” a tükörfázisból a videó-fázisba való átmenettel egyidőben zajlik le.³⁷) Mindez azért érdekes, mert Jack – a testében növekvő homályos tömeggel³⁸ – és a narrátor – a biztosan eljövendő végzet üzenetével a szavában – csakis Murray közvetítése által azonosulhat egymással³⁹, azaz így lesz a preidentikus foltból, a „valódi halálból” elbeszélhető történet, vagyis „diszkurzív halál”. A szókratészi séta minden egyes lépése mindeddig a legkülönbébb útvesztőkben céljukat vesztett bolyongások egyes pillanatnyi állapotaiból esetlegesen összeálló sorozatnak bizonyult. A történet felszíni rajzolatai alatt mindvégig ott húzódik a – röntgenkép tanúsága szerint – szerveződését a terjedő és növekvő foltban elvesztő test fenyegetése. (A történet kezdetének épsége azonban nyilvánvalóan biztosít a befejezés épségéről is, vagyis arról, hogy az *elbeszélt* történet végéről még lehetséges a visszatérés az *elbeszélés* kezdőpontjához.)

„Hogyan lábalkhatnék ki ebből?” Vagyis abból a nyomasztó állapotból, amelyben a dolgok elvesztik a jelentőségüket. Hogy lehet ismét céllal felruházni a pusztá életimitációt, amely már nem képes egy meghatározott, identikus és *saját* test folyamatainak reprezentációjára hivatkozni? Hogyan lehetne a dolgok jelentés nélküli kavargását visszacsempészni egy jelentő-rendszerbe? Murray válaszával a szituációban egyre leplezetlenebbül jelenik meg a cinikus távolságtartás attitűdje, amellyel a szereptől való távolságtartás formájában, a pipa és a szemüveg kapcsán már találkoztunk. A technológia és a vallás tökéletesen felcserélhetővé válnak,

elveszti a jelentőségét, viszont gyerekkorától kezdve fejleszti azt a „radart”, amelynek segítségével képessé válik a környezetéből érkező jelzések vételére és dekódolására. A filmek jelentősége kétségbevonhatatlan ebből a szempontból, hiszen a kommunikáció nyelvi-szimbolikus – vagyis meghatározható jelentéssel rendelkező – eszköztárát tisztán vizuális elemekkel egészíti ki, sőt sok esetben helyettesíti. A vizuális eszközök azonban már csak áttételesen és közelítőleg ragadhatóak meg nyelvi eszközökkel a jelentés tekintetében. (A *reichi karakteranalízis* kísérelt meg számolni a páciens e nem verbális viselkedési formáival az analitikus ülés során. Vö: Wilhelm Reich: *Válogatott írások*, in: Medvetánc, 1983, 2-3.sz. és Erős Ferenc: *Pszichoanalízis, marxizmus, freudomarxizmus*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1986.)

³⁷ Az Ödipusz bukása kifejezést Žižek használja a *Nagy Másik nem létezik* c. tanulmányában (in: Thalassa, 2000/3.), a videó-fázisról Baudrillard beszél az *Utolsó előtti pillanat* c. Interjúkötetében (Magvető Kiadó, Budapest, 2000).

³⁸ Ami egyszerre a testéről készült hibás másolat és e test befejezetlenségének, irányíthatatlan alakulásának a jele.

³⁹ Ld: 26. lábjegyzet.

semmi sem képes privilegizált státuszt biztosítani számukra (sem önmagukban, sem egymással szemben), értékük pusztán használati érték lesz, és szinte azonnal kiderül, hogy egyik sem képes önmagában értelmet biztosítani az élet *imitálása* helyett, hiszen mindaz a cél és értelem, amely e rendszerekből származhatna, feloldódik az imitációban, eszközzé válik az utánzás, a másolat szférájában. Ebben az értelemben mondhatjuk Žižekkel, hogy a „nagy Másik nem létezik” – az a szimbolikus tekintély, amely egységgé szervezte a rendszert, és meghatározott – biztos – értékek köré állította a interszubjektív viszonyrendszert⁴⁰, már nem támasztható fel „eredeti” helyén. Ezt erősíti meg az összeesküvéselméletek sikja is a regényben, vagyis a nemlétező nagy Másik valóban történő újjáéledésének szimptomája, a szálakat mozgató titokzatos hatalom ügynökeinek – Jack korábbi feleségei, az evakuáció idején feltűnő Mylex-kabátos alakok – formájában.

Amint a jelentő-rendszerek – a technológia, a vallás – egyetlen funkcióra redukálódnak, egyben használhatatlanná válnak, hiszen Jack számára azonnal lehetetlen lesz a személyes involválódás. Az orvosi technológia –, amely egy másik életet biztosít, amely „új szerveket szolgáltat az elnyűttek helyett” – működésének feltétele ugyanis a kompatibilitás, vagyis az identikus és átvilágítható, a „mindig már” értelmezett és így szubjektummá vagy a szubjektum részévé alakított szervezet. Jack Gladney esete ennél többet is felmutat, mégpedig azt a társadalmi szituációt, amelyben az értelmezés (az „alávetés”) megtörténik, vagyis amely az értelmezés feltételéül szolgál: a röntgenképet elkészítő orvos utasítása szerint egy, a vizsgálat eredményeit rejtő borítékot kellene eljuttatnia saját orvosához, Chakravartyhoz, aki a beavatottságából következően – „*Your doctor knows the symbols.*”⁴¹ – rendelkezik a végső diagnózis felállításának hatalmával. Amikor Jack megtagadja a levél továbbítását – így válik az ellopott levél alanyává és tárgyává, címzettjévé és tolvajává is egyszerre –, akkor végső soron éppen a felt integrálásáról mond le, a kompatibilissá válás kötelességét tagadja meg. A felt tehát, amely eddig ökológiai és biológiai természetű volt, most a társadalmiiban is megjelenik, és itt is pontosan azt képviseli, ami megelőzi az interpretációt, de aminek az interpretációja a rendszer maga (és nem a rendszernek egy funkciója), tehát ugyanabban a bizonytalan szférában helyezkedik el, mint a fentebb már elemzett félelem. Jack ezen a ponton lép át véglegesen a bizonytalanság és félelem

⁴⁰ Ebben a *már* – a *White Noise*-ban legalábbis mindenképpen – absztrakt viszonyrendszerben konstituálódik természetesen a szubjektum (vagy inkább a szubjektum képzete).

⁴¹ Delillo, i.m. 281.

színtereiből felépülő anti-regény félhomályos világába.⁴²

„*A németed segített?*” – kérdezi Murray. A hitlerológia létrehozója sosem tanult meg németül. A hitlerológia tehát nem filológia, lényegét teljesen más területen kell keresnünk. A német nyelv elsajátítására tett kísérletet motiváló tényező ismételten szimbolikus-társadalmi természetű: a Hitler–Tudományok tanszék által szervezett konferencia az, amely miatt Jack kétségbeesetten próbálkozik a német megtanulásával. A nyelvtanuláshoz kapcsolódó jelenetek szintén a szorongás kifejezésének eszközeivé válnak, itt is hasonló képlet alapján szerveződve, mint a korábban említettek esetében. Egy intézményes kényszer feszül szembe egy megzabolázhatatlan, formátlan anyaggal. A német, mint idegen nyelv, a nyelvet materialításában jeleníti meg, abban a formában, amely még nem vált külön a testtől, amely nem éri el az összefüggések transzcendens síkját, amely megrekedt a puszta vágy immanens mezőjében. Ezért kapcsolódik össze Jack számára Hitler nyelve a németjuhász kutyák állati vadságával. Az intézmény, a rendszer kényszere a hangot kibocsátó testi mechanizmusok deterritorializációjával, vagyis a szervek kondicionálásával az értelmetlen hangnak a jelentés tartományában történő újraterritorializálását alapozza meg. Ez azonban Jacket alapvetően saját teste uralhatatlanságával szembesíti⁴³, vagyis éppen azt mutatja fel, hogy miként válik a nyelv megtanulásával a jelentés szubjektumává a test. Mivel a jelentés az a felszín ahol a nyelv és a dolgok mintegy „érintkeznek”⁴⁴, a nyelv elsajátítása a felszínre emelkedést, a mélység fenyegető áramlásainak felszíni rajzolatok segítségével véghezvitt elterelését és rögzítését is jelenti.⁴⁵ Teljesen érthető, hogy a német nem segíthetett, hiszen maga is folt, anyag, amelyről nem lehet másolatot készíteni, amely megelőzi az identitást. A német a halál nyelve, vagyis maga a „valódi halál”. (Murraynek azonban más a véleménye, szerinte Jack kísérletének sikertelensége azzal hozható összefüggésbe, hogy maguk a németek sem bizonyultak elég erősnek:

⁴² „I don't think I want to see any doctors for a while, Murray, thanks.” (Delillo, i.m. 285.)

⁴³ Teljességgel jellemző az, hogy Jacknek a nyelvtanulásban nem a nyelvtani rendszer logikájának megértése okoz nehézséget, hanem a helyes kiejtés elsajátítása.

⁴⁴ Deleuze a Skizofrén és a nyelv c. tanulmányában beszél erről (in: Helikon, 1995\1-2.)

⁴⁵ Egy másik jelenet ugyanígy szembesít az értelmetlen, megzabolázhatatlan hang rémületes élményével: amikor Wilder minden ok nélkül csillapíthatatlanul sírni kezd, Gladneyék azonnal az intézményhez fordulnak segítségért, az orvostól várják a hang jelentésének megnyugtató megoldását, vagyis a fentiekkel teljes összhangban az identitás a jelentés transzcendens síkján jelenik meg, miközben Wilder az intézmény szubjektumává válna. (Nem így történik azonban, a kisfiú teljesen váratlanul és következmények nélkül hagyja abba a sírást). (Delillo, i.m. 75-79.)

elveszítették a háborút.⁴⁶⁾

Ezen a ponton érkezünk el Hitlerhez. Hitler, aki hatalmasabb a halálnál, minden hitlerológia végső referense. Eddig különböző egymással versengő rendszerekről esett szó, a rendszerek rendszeréről egyvalami derült ki: közös pontjuk a szorongás feloldására vonatkozó alkalmatlanság volt, a szuperrendszer metanarratívája tehát a legyőzhetetlen félelem, a halálra vonatkozó kérdés válaszlehetőségeit megalapozó biztonság hiánya. A hitlerológia az általában értett rendszer, a különböző rendszerek közös metaforája, hiszen éppen ez az, amely Jack életének minden más mozzanatát megelőzi és lehetővé teszi, mintegy keretet biztosítva a mindennapi élet különféle epizódjai számára. A hitlerológia mítosz, félelem szülte privát mítosz, referense mitikus alak.⁴⁷ Hitler az a pont, ahol felfeslik a rendszer, ahol láthatóvá válik az igazi arca. A halálon túlnövő eposzi személy végső funkciója egy ellentmondásban oldódik fel: egyrészt, mint én-ideál, identifikációs bázis jelenik meg, a rendszer teleologikumát testesíti meg, végső állapot, amelyhez képest minden ideiglenes, átmeneti periódus tökéletlennek látszik és hiánytól terhes. Másrészt viszont a halálnál erősebb Hitler éppen a tökéletes idegenségében tölti be funkcióját, maszkként szolgál, rejtekhelyül a félelem elől, feladata, hogy abszorbeálja, megkösse és lokalizálja a félelemet. Így válik az én-ideál, a rendszer tökéletes, végső, absztrakt állapota éppen a félelem megtestesülésévé; a szándékok vagy a jelentések összekavarása miatt minden lépés a megcélzott értelem felé csakis a szorongást konzerválja. Ezért nevezi Murray ostobaságnak Jack kísérletét.

A következőkben Jack már maga írja körül a folt lényegét Murray buzgó bólogatása mellett. „*A végtelen és dermesztő mélység.*” „*A kimeríthetlenség.*” „*Az egész hatalmas megnevezhetetlen dolog.*” „*A masszív sötétség.*” „*Az egész szörnyű végnélküli mérhetetlenség.*”⁴⁸ A hitlerológia, a rendszerek rendszere valójában nem más, mint ennek az ijesztő alaptalanságnak a megsejtése. A rendszer legapróbb formáiban is ott sejlik az egész, amely egy pillanatra enged, hogy

⁴⁶ Két megjegyzés: Murray implicit módon a fajok különbségéről beszél, a németek alulmaradtak a győztesekkel – az amerikaiakkal – szemben, a gyengébb faj gyengébb rendszere az erősebbel szemben. Míg azonban Murray feltételezett kész rendszereket mér össze, Jack számára a német nyelv sosem mint rendszer, hanem éppen mint káosz – a jelentés rendszerével szemben a test káosza – jelenik meg.

⁴⁷ „Helpless and fearful people are drawn to magical figures, mythic figures, epic men who intimidate and darkly loom.”

„You are talking about Hitler, I take it.” (282.)

⁴⁸ Delillo, i.m. 288.

létrejőjön, de semmiféle támaszt nem biztosít számára a következő pillanathoz. A valódi halál, amely újra meg újra pillanatnyi formákba rendeződik, néha az életet imitálja, máskor viszont a halált, önmagában nem tartalmaz sem célt, sem szándékot. Nincs jelentése, csak véletlenszerűen feltűnő összefüggések figyelhetők meg a felszíni formák között. Számára nem létezik idő, csak a formák visszatérének sajátos ritmusa.⁴⁹ *És tudjátok-e mi nekem „a világ”? Megmutassam nektek a tükörmben? Ez a világ hatalmas erő, kezdet és vég nélküli, rendíthetetlen erőmennyiség, amely soha nem lesz se kisebb, se nagyobb, nem fogy el, csupán változik (...) sok erő és erőhullám játéka, emitt felhalmozódik, amott kisimul, erők viharló, örvénylő tengere, csillapul s árad, mindörökre, beláthatalanul sok éven át ismétlődik, apály s dagály váltakozik, a legegyszerűbb formákból a legbonyolultabbakat hozva létre...*⁵⁰ Úgy tűnik tehát, hogy Murray valamiféle végső igazságra vezette rá Jacket, vagyis szókratészi módon bábáskodott az igazság megszületésénél. Észre kell azonban vennünk, hogy lényegében más történik, amikor Murray ismét kimondatja Jackkel a hitlerológia kísérletének lényegét: „Ostobaság.”

A kimondott végkövetkeztetés nem szándékozik a lehetetlen metanarratíva helyére állni, és nem szolgáltat megnyugtató megoldást az eddigiek során felmerült problémákra. A folt nem ragadható meg sem a metaforikus behelyettesítés, sem a metonimikus eltolódás alakzatával. Ehelyett a 37. fejezet sajátos szövegszerveződési elveként a nietzschei *hatalom akarása* jelenik meg. A sorra elvetett lehetséges kulturális rendszerek egymással versengő interpretációk, olyan erők öltenek alakot mindegyikben, amelyek különböző szubjektumpozíciók konstituálására irányulnak.⁵¹ Jack azonban nem hajlandó egyetlen ilyenképp felkínált pozícióval sem azonosulni, a beszélgetés – a bolyongás – terepe ezért mindvégig háborús zóna marad, a küzdelem végkimenetelének vagyis a fejezet elbeszélésének és így a korábbiakhoz való visszacsatolódások számtalan előre nem

⁴⁹ Jack felesége által a halálfélelem leküzdésére szedett titokzatos gyógyszer, a Dylar egyetlen tapasztalható hatása az amnézia. Később a gyógyszer feltalálójával és terjesztőjével, Willie Minkkel történő találkozás során válik teljesen világossá, hogy az amnézia miként rombolja le végletesen a rendszer alapjául szolgáló, ok-okozat relációkon, tehát az ismétlődő mintázatok ritmusának felismerésén nyugvó logikát. A Dylar valódi hatása tehát abban rejlik, hogy az alapjaiból kiindulva felbomlasztja a rendszert, mint a szorongás médiumát – ezzel ugyanakkor rendkívül sebezhetővé is teszi a gyógyszer használóját éppen a rendszer felől érkező támadásokkal szemben.

⁵⁰ Friedrich Nietzsche: Dionüszosz és az örök visszatérés, in: Az értékek ártértekelése, Holnap Kiadó, Budapest, 1998, 167.

⁵¹ Minden szubjektumpozíció hatalmi mechanizmusok terméke, szimptomája.

definiált módozatát nyitva hagyva. Amikor Jack beleegyezően lemond a hitlerológia érvényességéről is, valójában csak azt ismeri el, hogy Murray erősebb értelmezése végképp győzedelmeskedett az ő elképzelései felett. Annál is inkább így van ez, mert Murray interpretációja – amit valójában Jackkel mondatott ki – nem vezet sehová, egyetlen állítása magának a harcnak az állítása, így csak annyi állapítható meg róla, hogy időrendben aktuálisan az utolsó. Itt nyeri el valódi értelmét a szókratészi séta motívuma, amelyben az igazság felszínre hozása sosem választható el a diskurzus fölötti hatalom megszerzésére irányuló akarattól. Jack és Murray elemzett beszélgetését pontosan ez a motívum ágyazza bele a történet szövetébe: Jack egy korábbi vitában vereséget mért a barátjára⁵², és itt ez a vereség visszatér hozzá – ugyanúgy, ahogy egy későbbi fejezetben a feleségét elcsábító Willie Minket leterítő lövés szintén visszatér hozzá, és megsebesíti a karját –, a populáris kultúra kutatójától származó narratíva végül erősebbnek bizonyul a hitlerológiától. Belekényszerítette a hitlerológiát egy olyan retorikai csapdába, amelyben bármely rendszer metanarratív státusza felfüggesztődik, és felmutatta azt, hogy a rendszer nem másolata – pontos (CIA) vagy rossz másolata (röntgenkép) – valami „eredetinek”, amely „igazi” valójában definiál és azonosít bennünket (és támasztékul, legitimációs bázisul szolgál a rendszer számára), hiszen nem létezik semmi a rendszeren kívül, csakis az a formátlan, preidentikus „anyag”, amely éppen a rendszer territorializációs működéseinek eredményeképpen aktualizálódik és individualizálódik egy-egy pillanatra.

Kísérletünk arra vonatkozott tehát, hogy megvizsgáljuk, miként illeszkedik a könyv egy partikuláris része, egy pár oldalas, könnyen átfogható fejezete a szöveg egészébe. Vizsgálatunk bizonyos értelemben szövegtani vizsgálat volt, szövegkohéziós erőket kerestünk azon a kizárólagos területen, ahol ezen erők működésük közben megjelenhetnek. A „működés” idejét az olvasás idejeként határoztuk meg, így a szövegkohéziós erőket a szöveg absztrakt egészét megteremtő időszintézis perspektívájából is szemügyre vehettük, a narráció és az interpretáció eseményét a szintézist megalapozó történekként megragadva. A *White Noise* 37. fejezete Jack és Murray beszélgetésével valóban fordulópont a könyvben: a korábbiakat összefoglalva olyan következtetésekhez vezet, amelyek nagyban meghatározzák a hátralévő fejezetek cselekményét. Ebből adódóan a fejezet metaforikusan összefoglalja a könyv egészét, és önmagában biztosít kapcsolódási pontokat az előtte állók és az utána következők számára, éppen ezért kijelölve az egész szöveg határait, struktúráját, tematikáját. A szöveg és az interpretáció egymástól elválaszthatatlan fogalmak, bizonyos szempontból azonban az a

⁵² Delillo, i.m. 73.

benyomásunk támadhat, hogy nem képesek azt az értéksemleges közeget biztosítani az elméleti munka számára, amelyet joggal feltételezhetnénk a posztstrukturalista elméleti alapvetések nyomán. A szöveg fogalmának *használata* – hasonlóképpen például a mindinkább elterjedni látszó „szimulakrum” megjelenési formáihoz – valójában egy intézményesült diskurzus identitásprogramját tükrözi.⁵³ Dolgozatomban az elbeszélt történet és az elbeszélés, a könyv és a szöveg, az olvasás és az interpretáció megkülönböztetésével megkísértem a „rendszer-regénnyel” szemben a „káosz-regény” elképzelését körvonalaizni. Az elbeszélt történet, a könyv és az olvasás hagyományosan olyannak tűnnek, mint amelyek valamiféle extratextuális dimenzióra utalnak, ezért közös halmazuk a retoricitással szemben értett referencialitás képlete alapján szerveződik, míg az elbeszélés – mint kimondás⁵⁴ – a szöveg és az interpretáció jellemzői inkább a retorikusság és a metanarrativikusság. Dolgozatom megkísérli egy másfajta megközelítés lehetőségeit felvillantani, amelynek értelmében a felsorolt párok viszonyát a virtuális és aktuális, a szimulakrum és individualizáció deleuze-i fogalmainak szellemében igyekszik megragadni.

⁵³ Leginkább azokban a törekvésekben érhető mindez tetten, amelyek a minimalizmus irodalmának látszólag referenciális vonásait *változatlan* szöveg- és intertextualitás-fogalom alapján értelmezik. (Első ránézésre úgy tűnik: mostantól bármilyen fordulat bekövetkezhet az irodalmi szövegék termelésében, az elmélet – *kész* eszköztárával – mindenféle kihívásnak képes megfelelni.)

⁵⁴ Bár a dolgozatban *elbeszéltként* megjelenő a legkevésbé sem feleltethető meg a *kimondottnak*.

Tamás Kinga
AZ AMERIKAI PSYCHO
EGY LEHETSÉGES ÉRTELMEZÉSE

A szimulákrum-elmélet Baudrillard nevéhez fűződik. A jelelméletet és a hagyományos elméleti gondolkodást (az ún. nyugat-európai metafizikát) törlésjel alá helyezi a szimuláció folyamata: a befogadás, a jelölés, a dekódolás aktusait, az interpretáció teljes folyamatát értelmezi át. A klasszikus jelölt-jelölő kapcsolat nem lesz tartható, mivel nem rejlik denotátum a jelölő mögött. Olyan szimulációs folyamat játszódik le, amelyben a reprezentációt felváltja a „pretend”/„úgy tenni, mintha” aktusa. Baudrillard ellentmondásba keveredik a szimulákrum időbeliségének meghatározásakor, mert egyrészt konkrét történelmi koordinátákhoz köti a folyamat megjelenését, másrészt az értelmezői magatartás megváltozásának tudja be a szimuláció aktusának elterjedését, illetve annak fokozott észlelését (ld. a *Simulacra and simulation*¹ c. könyv bevezető fejezetét). A képszerűség és a vizuális jelölés területére korlátozza a szakirodalom és az irodalomelmélettel foglalkozó interpretáló közösség a szimuláció jelenlétét, azonban figyelembe véve a Baudrillard definíciójában tetten érhető bizonytalanságot, a folyamat és az értelmezői magatartás kapcsolatára nézve feltételezhető, hogy a szimuláció aktusa kiterjed a vizuális kultúrán túlra is. A különböző művészeti ágakból vett példák igazolhatják a működés értelmezői magatartáshoz kötöttségét. A leggyakrabban sci-fi filmekkel demonstrálják a szimulákrum jelenlétét, azonban irodalmi szövegek értelmezésekor is felmerült már az elmélet.

Az amerikai szerző, Bret Easton Ellis *Amerikai psycho* című művét választottam a szimuláció szövegszintű jelenlétének bemutatására és annak igazolására, hogy a szimulációs működés felfedése egy mű befogadásakor az értelmezés függvénye. A regény az amerikai, többektől minimalistának hirdetett prózatermés hírhedt darabja, amely a külföldi recepcióban is nagy visszhangra talált. Dolgozatomban a magyar fordítás kapcsán megjelent hazai kritikák²

¹ Jean Baudrillard: *The Precession of Simulacra*. In: *Simulacra and simulation*. Ford.: Sheila Faria Glaser. The University of Michigan Press, 1994., 1-43. Magyarul: Jean Baudrillard: *A szimulákrum elsőbbsége*. In: *Testes Könyv I. Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport*, Szeged, 1996., 161-193. Szerk.: Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc

² A kritikák listáját ld. az olvasmányjegyzékben

vélekedéseit és problémafelvetését tekintem kiindulópontnak saját értelmezésemhez. A kritikai hozzászólásokban ütköznek különböző, régóta napirenden lévő irodalomtudományi anomáliákhoz kapcsolódó vélekedések. Az írások nem ritkán ragadtatják magukat – természetesen műfajukból is adódóan – esztétikai ítélethozatalra a művel szemben –, ritkábban mellette. Dolgozatomban a művel kapcsolatos reagálásokban szereplő kifogások közül csak a kérdésfeltevésemet érintő problémákra térek ki.

Bret Easton Ellis regénye 1991-ben jelent meg az Egyesült Államokban. A zömében 1994-es, a magyar fordítás kiadásakor datált hazai kritikai hozzászólások egységesen elismerik a mű irodalmi „hímevét”: köztudott, hogy az amerikai megjelenés nagy port kavart, és a könyv bestseller lett, az író nevet szerzett a kortárs irodalomban. A kifogások Ellis íráskészségét, a regény szépirodalomhoz nem illő tematikáját, a narratív struktúrát érintették. Számon kérték a szövegen – szerencsésebb esetben, mert néha a szerzőn is –, hogy nem felel meg az elbeszélő próza olyan alapvető kívánalmainak, mint például a történet kereksege, túlírt a szöveg, unalmas, érdektelen, és a szadista kéjgyilkosságok részletező leírásai miatt gyomorforgató. Ponyvaregénynek is titulálták az írást, a könyv sikerét pedig Ellis ügyeskedésének és üzleti manővernek tekintették. Utólagos elvárás volt a regény értékelésekor, hogy irodalmi klasszikusok bűnügyi történeteikhez hasonlóan kellett volna kezelni a felvetett témát – a yuppie életet New Yorkban a 90-es évek elején. Jellemábrázolást hiányoltak, a főszereplő és az elbeszélő következetlen viszonyát írói sutaságnak tudták be. Mindezek az észrevételek elemzői tapasztalattal rendelkező profi olvasóktól származnak, akik tisztában vannak az olvasás aktusának szubjektivitásával, ugyanakkor filozófiatörténetileg és elméletileg képzetek. Szövegeik számomra olyan problémákra irányítják a figyelmet B.E.E. regénye kapcsán, amelyekre olvasatomban maga a regény adja meg a választ.

Saját értelmezésem a Baudrillard nevéhez fűződő szimulákrum-elméletet hasznosítja az *Amerikai psycho* befogadásakor. A regényben tematikusan jelenik meg a szimuláció folyamata, a szimulákrumok példatáraként is értelmezhető a mű. Ezt a kritikákban is megtalálható megállapítást egyszerűbb alátámasztani az értelmezésben. Interpretációm azt tételezi, hogy a szimuláció folyamata a narratív struktúraszervező elvévé válik a regényben, amely a kiinduló kérdésfeltevés irodalmi példajaként is értékelhető lesz.

Szimulálás és szimuláció

A szimuláció folyamatát Baudrillard idézett tanulmányában a betegség és egészség közötti határvonal elmosódásához hasonlítja. A beteg tüneteket produkál, az orvos diagnosztizálja a kórt, ugyanakkor sok esetben nem dönthető el, valóban

betegségről van-e szó egy-egy tünet jelentkezésekor. Előfordulhat, hogy a páciens szimulál, de hol van a határa a betegségnek és a színlelésnek? Az orvos nem vállalja a felelősséget, és abban az esetben is gyakran betegséget diagnosztizál, ha a betegről kiderül, hogy a tüneteket tetteti. Nem lehet hamisnak nyilvánítani egy pszichés abnormális működést, mert már a tünetek akaratlagos produkálása is abnormális. A betegség szimulákrummá válik, nem lehet többé megállapítani az eredetét, referencialitása szűnik meg. A tünet egyenlő lesz a betegséggel, a betegség a tünettől. A tudatvesztés (amnézia) állapota jó példa erre a jelenségre, amelyet a *Memento*³ című film nemcsak tematikájában, hanem narratív rendezőelvként is felhasznál. A főszereplő saját tudatában nem tudja a rövidtávú memóriájából tárolni az emlékeket. Utolsó élménye, hogy a feleségét megerőszakolták és meggyilkolták. Testére tetoválja a magánnyomozása során felderített adatokat a gyilkosról, amelyek alapján szeretné megtalálni és megölni. A férfi nyomozása azonban szimulációs játék, mivel a történetből kiderül, hogy már a felesége halála előtt elkezdődött a betegsége, és ő ölte meg inzulin-túladagolással. Az asszony azzal akarta lemérni végső elkeseredésében, hogy a férje szimulál-e, hogy többször egymás után beadatta magának az injekciót férjével, aki nem emlékezett az ismétlésekre, ezért a nőnek többszörösen beadta az adagot. A film szűzsége fordított irányú: a történetben az időben utolsó előtti jelenettől pörögnek visszafelé az események, fogynak a férfi testéről a tetoválások, amelyek tényyszerűségét is megrengeti, hogy egy szereplő, akit a nyomozási folyamat közben ismer meg, manipulálja a nyomait, megsemmisíti az egyik fényképet, amely töröl bizonyos adatokat a már meglévők közül, és ezért az amnéziában szenvedő főszereplő rossz embert öl meg. Az adatok szimulákrummá válnak, elveszítik a referenciális értéküket, átírják a múltat, és módosítják a jelent. A narráció a struktúra szintjén is belemegy a szimulációs játékba, hiszen a férfi betegségét mint a fikcióban referenciális szintnek tekinthető valós világban létező tényt fogadja el, és csak a történet végén (kronologikusan a legutoljára lejátszódott jelenetben) rántja le a leplet a nyomozásban feltárt adatok hiteltelenségéről. A szimuláció és a fikcióbeli referenciális szint „valósága” összekeveredik, mert a főhős az információk birtokában cselekszik (segít egy nőnek valakin megbosszulni a sérelmét, gyilkol, belekeveredik dolgokba, kapcsolatokat teremt), ugyanakkor tudatából törli is egyből a megtörtént eseményeket, hogy a nyomozás ne szakadhasson meg. A narráció leleplezi, de nem gátolja meg a főszereplőt: a történet lezáratlan, a férfi egy újabb

³ *Memento*. Rend.: Christopher Nolan. Team Todd produkció, Summit Entertainment, 2001.

gyilkosság után továbbhajt, megsemmisíti az utolsó információt, amely után lezártnak tekinthetné a nyomozását. A történet szintjén is igazolódik, hogy eltűnt a referencialitás igénye a főhős tudatához hasonlóan a fikció elbeszélő szintjéről is.

A *Memento* narratív stuktúrájának szerveződéséhez hasonló működés figyelhető meg az *Amerikai psycho*-ban is. Patrik Bateman kezdetben a new-yorki yuppiek társadalmi rétegébe sorolható fiatalemberként tűnik fel, látszólag egy a sok hasonló életű sorstársa közül: szenvtelenül mutatkozik be a történet elején; szokásai, öltözködése a jómódúak közötti versengés jegyében főúri, azonban emberi kapcsolatai még elégségesként sem értékelhetők, felszínes ismeretségek csupán. A narratíva kezdetben nem enged következtetni Bateman még rejtett örültségére, a hangsúly nem a szereplők, hanem a közeg bemutatására esik a könyv első harmadában. A hosszú leírások a szereplők ruházatáról és életkörülményeiről, valamint ennek a marginális narratív eszköznek – amely némely szövegben a jellemábrázolás árnyaltabbá tételére szolgál – a narratív struktúra középpontjába helyezése a yuppie élet döbbenetes felszínességét és ürességét demonstrálja. A szereplők nem történésekre reagálnak, hanem a diegetikus hatást létrehozó, a fikció másik szintjéhez tartozó körülményre, egymás öltözködésére, étkezési, szórakozási szokásaira. Hogyan értelmezhető a fikció szinteződése ebben az esetben? Ha a történet szempontjából lényeges elem lenne például egy Armani öltöny – ha valaki ebben a bizonyos ruhadarabban jelenne meg valamilyen eseményen, és a ruhája miatt történné vele valami, ami kihatna az egész cselekményre, akkor az a bizonyos ruha történetformáló szerepet kapna, eseménnyé válna. Erre azonban nem szolgáltat példát a regény cselekménye. A leírások másik funkciója lehet, hogy megteremtsek a történet miliójét: kijelöljék azokat a tér- és időbeli koordinátákat, amelyekbe a történet behelyeződik. Ebben az esetben diegetikus funkciót töltenek be a körülírások. Az *Amerikai psycho*-ban a ruházatok leírása és a különböző lakberendezési vagy egyéb tárgyak márkanevekkel történő felsorolása nem a fenti két narratív feladatot látja el: ugyan leírások, mivel nem történéseket vagy cselekvést közölnek, azonban nemcsak háttérrel adnak a történetnek, hanem helyettesítik is a cselekményt. A fenti szövegrészletek előidéznek azt a légüres teret, amely a yuppie társadalom számára maga az élet.

A narráció szerkezetében a 150 oldalas eseménytelenség látszólag éles ellentétben áll a Bateman lelepleződése utáni, gyilkosságokat, szadizmust, szexuális perverziókat magába foglaló szöveggel. A bevezető szakaszban az elbeszélésnek sikerül a felszínesség témává emelésével „elaltatnia” és a teljes érdektelenségig hajszolnia az olvasót, amelyet sokkoló hatású szembesülés követ Bateman titkos „magánéletének” részleteivel. A leírások továbbra sem szűnnek meg, funkciójuk azonban módosul. A főszereplő eddig nem ismert örülete és a leírásokban kimerülő

yuppie-élet valójában nem áll egymással ellentétben. A társasági lét szférájába a pszichopata gyilkos is ugyanúgy belefér, mint az anorexiás fotomodel, vagy a kikapós barátnők, titkolt homoszexualitású munkatársak, drogfüggő ismerősök, leszbikus hajlamú prostituáltak, legálisan agresszív videofelvételek. Bateman álszent társaságbeli hölgyekkel létesített szexuális kapcsolatai nem állnak szemben a brutalitással elkövetett kéjgyilkosságaival. A kínosan higiénikus, már-már „orvosi szobai” szex Courtney-vel impotenciába torkollik, yuppie minőségében Bateman képtelen élvezni az aktust, és ahogy szaporodnak a gyilkosságok, ugyanúgy hidegen hagyják az érzékeit, mint a normális szex. Eleinte az idegösszeomlástól menekül a gyilkosságokba, de később már nem enyhíti nyugtalanságát a szadizmus sem. A férfi ismerősei közül is megöl egyet, akit később egy nyomozó is keresni kezd, azonban ez az ügy is elévül, mert megtalálni vélik az illetőt Londonban – ami azért bizonytalan, mert a szereplők neve és ebből következően a személyazonossága is állandóan keveredik. A fenti epizód kapcsán született olyan értelmezés a regényről, hogy csak Bateman sérült, beteg agyának képzelődéseit foglalja össze a gyilkosságok és perverziók elmesélésekor, de ez az interpretáció a történet több pontján is nehezen tartható. Az egyik epizódban, az állatkertben megöl egy kisgyereket, de nem lepleződik le: orvosnak adja ki magát, és segítséget ajánlja fel, amikor a gyerek anyja öröngve fedezi fel halott kisfiát. Ez az utóbbi példa azt is bizonyítja, hogy nem létezik többé különbség a főszereplő beteg agyával percepcionált világ és a fikció referenciális szintje között. Bateman lelepleződhetne, de hirtelen szerepet cserél, amely eszköz állandóan a rendelkezésére áll – például a helikopteres üldözésnél, a rendőrrel folytatott beszélgetésekor vagy a telefonos vallomása után. Váltogatja a két énjét, de ugyanabba a szerepbe kerül vissza a környezetéhez képest. Pszichopataként és „tisztos” yuppie-ként is ugyanoda tartozik. Betegsége elveszíti referenciaértékét, szimulákrumként funkcionál.

Bateman betegsége, mint struktúraszervező szimulákrum

Bateman betegsége és a hozzá kapcsolódó tünetek beágyazódnak a fikcióba. A gyilkosságok a saját agyszüleményeként is, megtörtént eseményként is értelmezhetők, de az egyes szám első személyű narrátor, aki a főszereplővel a történet nagy részében azonos, nem tart a lelepleződéstől. Saját tetteire nem reflektál, nincs önmagával szemben értékítélete, de nem is várja el tőle senki a lélektani önelemzést, következmény nélküliek a cselekedetei. A narráció célja az lesz, hogy az olvasót is meggyőzze, hogy nincs szükség lélektani értékítéletre Bateman felett; de mivel az egész regénystruktúra ennek a jegyében épül fel, ne szaladjunk előre! A főszereplő/narrátor válogatás nélkül hajtja végre az elbeszéléssel megegyező idősíkbán bárkin a kegyetlenségeit, akivel abban az

idegállapotában találkozik, amikor ölnie kell a nyugalmaért. A pszichikai deformációk egyik markáns tünete az abnormális agresszivitás. A főszereplő szabadidejében rengeteget néz videofilmeket, és gyakran a televízió programjához igazítja az életvitelét. A porno és horror műfaj összes praktikájával a kisujjában bánik el áldozataival, és az esetek lefilmezése is része kegyetlen „játékainak”, mégis szükséges a videofilmek által nyújtott fikciókban viszontlátnia a tetteihez hasonló jeleneteket. Nem vált ki belőle semmilyen érzelmet sem a sajátja, sem a fikcionált szadizmus, megbánást nem tanúsít, esetleg azért bánkodik, mert elszalasztott egy adott áldozatán még valamilyen további csonkítást. Az agresszió állandó szinten van a főhős pszichéjében, nem akarja elnyomni hajlamait, nem akar meggyógyulni. A betegsége nem konfliktusforrás, hanem a főhős egyetlen jellemvonása, amiről többet megtud az olvasó. A betegség okaira nem derül fény az elbeszélésből, a főhős/narrátor csak tüneteinek sorozatát adja elő. Az egyes szám első személyű elbeszélői pozícióból és az olvasóhoz intézett, három, fikción kívülre irányuló megszólításból ítélve a főszereplő vallomásának vagy a naplóíráshoz hasonló elbeszélő helyzetnek tekinthető a történet. Az elbeszéléssel szemben megfogalmazott kritikai észrevételre – amely Bateman elbeszélői státuszában marasztalja el, amiért az elbeszélés egysíkú – válasz, hogy a főhős/elbeszélő a fikcióban belső pozíciót foglal el, és abnormális pszichés állapotát a történet vallomásként való tálalásakor nyomon is lehet követni. Nemcsak mindennapi rutin cselekedetein, hanem azok rögzítésének/elmondásának módján is érzékelheti a befogadó a kóros állapotot.

Bateman kezdetben még csak egy-két elszólással jelzi abnormális hajlamait, amely kijelentések a gyilkosságok epizódjait megelőző, bevezető szövegrészen gondolt vagy mondott elszólásként olvashatók félre. Performatívokká válnak azonban, amint a narrátor jelen idejű (szimultán) elbeszélésében tudósít a véres jelenetekről. A cselekmény előrehaladásával sűrűsödnek a szadista jelenetek, és egyre részletezőbbek, érzékletesebbek lesznek a leírások is. A narráció ritmusa nem azáltal gyorsul fel, hogy a cselekmény csúcspontjához ér – mivel az *Amerikai Psycho* egyetlen ember tünettörténetének tekinthető –, hanem a főhős örületének fokozódó előtérbe kerülésével egyre több gyilkosság fokról fokra részletezőbb elbeszélésének hatására. A véres csonkítások, nemi erőszak és gyilkosságok kimerítő ismertetése nem annak tárgyát, hanem az elbeszélőt állítja a történet előterébe: nemcsak a fikció főhőse Bateman, hanem a részletekben való verbális tobzódásával a narráció perverz elbeszélője is. A betegség strukturálja az elbeszélést, mivel determinálja a narrátor beszédmódját, és a főhős beteg tudatát felhasználva önmaga köré szervezi a történetet. Az olvasót nem érdekli a főszereplő és környezete viszonya, nem hatják meg a személyes sorsok. Tudja, hogy aki

Batemannal találkozik, az előbb-utóbb a vágóhídjára kerül, nem kergeti fölösleges illúzióba magát a főszereplő egyetlen csinos hölgyismerőseit illetően sem, hogy majd valakinek sikerül Bateman megváltoztatni vagy kimozdítani állapotából.

Az állatiasság és ösztönszerűség naturalista megnyilatkozása arra készíti az olvasót, hogy elvonatkoztasson Bateman áldozatainak sorsától. A feldarabolt, szétfűrészelt szervek már nem köthetők az áldozatokhoz, és arra emlékeztetnek, ahogyan az állatokat dolgozzák fel a vágóhídon. Az emberi lényt a testre és annak biológiai működésére redukálja a főhős saját torzult értékrendjében. A gépies narratíva az olvasót arra kényszeríti, hogy Batemanre koncentráljon, és betegségként kezelje állapotát. A másik, cselekménytől elidegenítő effektus, amellyel az elbeszélés él, hogy a fikcióban Bateman soha nem kerül konfliktushelyzetbe áldozatainak hozzátartozóival. A homogén életmód és érdektelenség, amellyel a yuppie társadalom jellemezhető, elősegíti a személyek nyomtalan eltűnését, másrészt a főszereplő örült fikciójának értelmezve a történetet ez a probléma fel sem merül – bár előzőleg jeleztem, hogy számomra ez az értelmezés több ponton támadható. Ha mégis megtörténtnek tételezem Bateman tetteit, akkor újra érvként kerülhet elő, hogy a főhős azonos a beteg tudatú elbeszélővel, ezért nem problematikus az elbeszélésben áldozatainak eltűnése. Az emberi lét mind a yuppiek társadalmi érintkezésében, mind Bateman mikrovilágában értéktelenné degradálódik: nem teremti feszültséget a meggyilkoltak eltűnése, mivel a szereplők önazonossága is bizonytalan, neveik gyakran felcserélődnek. Szimulációs működésnek értékelhető a főhős betegsége, amennyiben indíték nélküli, céltalan, ugyanakkor következmény nélküli is a fikció egészében. A betegség tünetegyüttesként van jelen, amely szimulációs folyamattá válik a szó elsődleges jelentésében és elméleti terminus értelmében is. A kéjgyilkosság szimulákruma strukturálja, irányítja a narratívát, amelyben találkozunk a yuppie-élet és egy elmebeteg örvénye és ámokfutása, és társadalmi felelősségre vonás helyett az előbbi táptalajt biztosít az utóbbinak.

Motívumok és a szimulákrum

A betegség, mint szimulációs folyamat narrációs stratégia, azonban a szimulákrum motívumszinten is jelen van a történetben. Bateman márkatermékekkel fémjelzi a yuppie életmódot, amelyek régen elvesztették használati értéküket, azonban egy-egy ilyen név „mérhetetlen” szimbolikus jelentéssel telítődik e társadalombeli kaszt számára. Fontos, hogy csak nekik, mert a fotómodellek, akikkel Bateman és egyik ismerőse együtt vacsorázik, már nem értik ugyanazokat a kódokat, mint ők. Számítalan osztályozása van a különböző divatházakból kikerült ruhadaraboknak és azok viselési kódexének. A legkisebb

eltérés ettől az értékrendtől óriási hibának számít, és következményekkel jár – egy rosszul öltözött férfi teljesen hitelét veszti a társaságban. Hasonlóan nagy kihívás, és kínos körültekintést igényel az étkezések helyének kijelölése, az ételek sorrendjének, a fogások összeválogatásának és az italok minősítésének művészete. Az öltözködés és az evés mellett mértékadó a szex, a mindennapi betevő drog és a lakóhelyek minősége, pozíciója a városon belül. A lakás legyen tárháza a legmodernebb technikáknak és minél drágább kortárs műalkotásoknak, a bútorok kinézete és márkája kijelöli a tulajdonosuk helyét a kaszton belül. Miért kapcsolható össze a szimulákrum fogalmával mindez? A tárgyi világ abban az értelmében „önállósítani kezdi magát”, hogy elveszíti használati jellegét, másodlagosságát a cselekedettel szemben, amelyet megkönnyít. A ruházat szimbolikus többletjelentésével – a gyakorlatilag végtelen tetszőleges választási lehetőség fazonok, anyagok, márkák közt, ugyanakkor a márkák determináltsága és „antropomorfizmusa” – a márkák fogalmakból tárgyasulnak, mint státuszt teremtő objektumok (ARMANI=„A ZAKÓ”) megszüntetik saját testet eltakaró, melegítő, védő funkciójukat (ld. például a hordhatatlan haut couture-kollekciókat a divat kifutókon); önmaguk szimulációivá válnak; jelelméleti terminussal szólva megszűnnek denotátummal rendelkezni. Az étkezésnél hasonlóképpen nem a tápanyagfelvétel, hanem a reprezentáció és a kéjforrás – finom, de egészségtelen ételeket vagy mutatós, de ehetetlen fogásokat rendelnek, és érintetlenül otthagyják – funkciója kerül előtérbe.

A szexualitás példája már közelebb áll Bateman betegségéhez: elmeséli néhány olyan aktusát, amely nem végződött gyilkossággal. A szexet a társaságukhoz tartozó lányokkal annyira művi folyamatként írja le Bateman, mint akár egy orvosi beavatkozást. Az óvszer márkája, védelmet nyújtó bevonata, a kenőcs hiánya, amely szintén a védekezést szolgálja, teljesen megghiúsíthat egy-egy aktust. Az örömszerzés és a testi gyönyör nem tartozik bele a szex fogalmába, amely eszköz csupán, a higiéniaipar remekeinek felvonultatásában rejlő perverziójuk kielésére, az intim együttlét szimulálására. Bateman szadizmusa ugyan összefonódik a szexualitással, de a gátlások nélküli élvezet átfordul szadizmusba, az áldozataival sem cáfol rá a szex szimulákrumára. Bateman barbarizmusa ugyanennek a szimulációs működésnek lehet a példája motivikus szinten is: a tetemekről származó testrészek jól megférnek az edzőtermi öltözőszekrényében, a takarítónő pedig minden meglepődés nélkül teremt rendet a vérnyomokkal teli lakásban. A fikcióbeli mindennapok és a kéjgyilkosságok helyszínei, tér- és időbeli koordinátái nem kerülnek konfliktusba egymással, és ez bizonyítja a szimuláció jelenlétét. A kéjgyilkosságok egy bomlott személyiség torzult testi vágyainak kielégítését szolgálják. Batemant azonban nem elégíti ki ámokfutása; ezt igazolja, hogy egyik

ismerősének vallomást tesz tetteiről, de nem erkölcsi megsemmisülés vagy megtisztulás reményében, mivel később visszavonja az üzenetrögzítőre mondottakat. A vallomását visszavonó Batemannek szembesülnie kell tettei és személye referencialitásának viszonylagosságával – az ismerőse összetéveszti a nevét valaki máséval, és tréfának veszi az üzenetét. A főhős a motivikus szintű szimulációs működés hatására identitását veszíti el és alárendelődik a betegségének, amelyet sommásan fogalmaz meg a könyv zárlatában: „Nincs kijárat...”.

A szimuláció jelenléte a fikcióban a médiákon keresztül a legtermészetesebb. A zene és a videofilmek, TV-show-k meghatározzák Bateman programját, függővé teszik. Kényszerét érzi, hogy a videofilmeket a kölcsönzőbe visszavigye, ugyanakkor ez a feladat akkor is állandóan nyomasztja, ha tudja, hogy nem teljesíti azonnal. Kedvenc TV-show-ját még akkor sem szalasztja el, ha nem megy haza. Videomagnóra rögzíti az aktuális részt, és később nézi meg. Ez a show mindig valamilyen kényes közéleti problémát tárgyal, vagy deviáns embereket mutat be a szenzációhajhászás célzatával. Kötelező program a társaságban, mindenki tudja, hogy mi volt a műsorban a téma, de nem nyilvánítanak róla véleményt. A fikcióbeli yuppie társadalom viszonyulása a TV-hez és más médiumokhoz reprezentálja a beérkező információ értelmezésére tett kísérlet meddőségét.

Következtetés

A fikció nem rendelkezik azzal az önreflexív igénnyel, hogy leleplezze a szimulációs működés motivikus jelenlétét, azonban a szöveg narratívája egy ponton kísérletet tesz a motivikus és a struktúrát szervező szimuláció közötti kapcsolat kimutatására. Az elbeszélői pozíció egyes szám harmadik személyre vált Bateman üldözésének jelenetében. Az olvasói elvárással ellentétben Bateman annak ellenére menekül meg a rendőrök elől, hogy nyílt színen követ el gyilkosságokat. A narráció akkor vált át, amikor a főszereplő kilép a saját történetéből, és látszólag referenciális értéket (identitást) nyer, felfüggesztve a szimulációt, tettei valóságossá és büntethetővé válnak. Hirtelen azonban ismét Bateman mesél tovább egyes szám első személyben. A váltás annak köszönhető, hogy megmenekül az üldözők elől, amikor sikerül bejutnia az irodaházba, ahol dolgozik. Motivikus szinten a helyszín – a munkahelye, ahol néha napokig nem látják, és csak az esti programjait intézi, tehát elveszíti iroda-funkcióját –, a narrációban pedig az egyes szám első személy visszatérése megvalósítja a kétféle szimulációs működés találkozását, amely visszamenőleg is újraértelmezi a történetet. Ettől a ponttól válik világossá, hogy az eddig hallott kegyetlenségek és az elkövetőjük olyan közegbe tartoznak, amely nem rendelkezik a hagyományos értelemben vett referenciaértékkel, ezért nem is várható el a történettől, hogy ilyen értelemben interpretálható legyen. Bateman gyilkol, de a

közeg, amelyben él, táptalajt biztosít beteges akcióihoz, és eldönthetetlen, hogy tüneteit megjátssza-e, vagy beteg. Az értelmezésben azonban nem a döbbenetes kegyetlenség referencialitására, hanem arra a diegetikus közegre és annak létrehozására tevődik a hangsúly, amelyben nem dönthető el, hogy az agresszió valóban megtörtént, vagy elgondolt eseményt idéz-e elő. Az *Amerikai psycho* értelmezésében olyan narratíva, amely a szimulációs működést motivikus szinten és a szerkezetben is applikálva képes megalkotni ezt a közeget.

Felhasznált irodalom

- Almási Miklós: *A yuppie esete a darált hússal*. Kritika, 1995. jan., 20.
- Barth, John: *Néhány szó a minimalizmusról*. Nagyvilág, 1990. 5.sz, 736-741.
- Baudrillard, Jean: *A szimulákrum elsőbbsége*. In: Testes Könyv I.Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1996., 161-193. Szerk.: Kiss Attila Attila, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc
- Bán Zoltán András: *A nyomorultak*. Holmi, 1995. febr., 279-282.
- Deák András Miklós: *A borzalmak iskolája*. Élet és Irodalom, 1994. dec. 2., 12.
- Ellis, Bret Easton: *Amerikai psycho*. (Ford.: Bart István), Európa, Budapest, 1994.
- Kálmán C. György: *Kifulladás, ásit*. Beszélő, 1994. nov. 10., 37-38.
- Kékesi Kun Árpád: *Az értelem(hiány) keresztútjai*. Literatúra, 1996. 1.sz., 61-73.
- Nádor Péter: *Egy örült naplója*. Magyar Narancs, 1994. nov. 24., 32.
- Szapannos Gábor: *Amerikai és magyar psziché*. Nagyvilág, 1996. jan.-febr., 122-127.
- Varga Zoltán: *Tényleg szenvtelenül felmossa-e a bejárónő a széttrancsírozott hullákat?* Nagyvilág, 1995. ápr., 394-395.

Gyuris Gergely
AZ AMERIKAI PSYCHO
VILÁGSZERŰ OLVASATA

Bevezetés

Bret Easton Ellis *Amerikai Psycho*¹ 1991-ben, a regény lejáratását célzó kampányok közepette jelent meg. A tiltakozók fő hivatkozási pontjai a szövegben található szókimondó helyek és a pornográf, erőszakos jelenetek naturalista leírásai voltak; mint megnyilvánulásaikból kiviláglik, a főszereplő antihumánus, az emberi életet semmibe vevő, brutalitásig kegyetlen szemléletét és életmódját a szerző életvitelével azonosították, a szöveget pedig szerzői vallomásként elgondolva úgy értelmezték, mint amely a társadalom legelemibb normáinak a megszegésére buzdít. Dolgozatom fő kérdése, hogy a szöveg mely részei határozzák meg ezen – világszerű – stratégiák szerint olvasók esztétikai ítéletét, illetve hogy a szöveg szelektív dekódolásával jellemezhető, egyoldalú olvasásmód tulajdonítható-e a klasszikus irodalomtörténet hagyományának. A kortárs amerikai szerző szövegének vizsgálatán keresztül célozom annak kimutatása, hogy az e tradíció által megszabott, ugyanakkor mára már meghaladott befogadói szokások kondicionálódtak a jelenkor olvasójában. Dolgozatom tárgya így nem is annyira az *Amerikai Psycho* egy teljesség igényével fellépő értelmezése, mint inkább egy többé-kevésbé egységes szempontok alapján ítélező olvasói csoport elvárási horizontjának a körvonalazása, motivációinak rekonstruálása, aminek a következménye, hogy az elemzés nem totalizált jelentés(ek)re, hanem főleg olyan elvi megfontolásokra koncentrál, amelyek kiindulópontul szolgálhatnak egy lehetséges jelentésképzés során. Kiemelt

¹ Bret Easton Ellis: *American Psycho* Picador, London, 1991 (Eredeti kiadás: Vintage Books, New York, 1991; magyarul: *Amerikai Psycho* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1994. és 1999. ford.: Bart István). A Los Angeles-ben született amerikai író további művei: *Less Than Zero* (1985; magyarul: *Nullánál is kevesebb* Európa Könyvkiadó Bp., 1999. ford.: M. Nagy Miklós); *The Rules of Attraction* (1987; magyarul: *A vonzás szabályai* Európa Könyvkiadó, Bp., 2002. ford.: M. Nagy Miklós); *The Informers* (1994; magyarul: *Az informátorok* Európa Könyvkiadó Bp., 1996. ford.: Bart István); *Glamorama* (1999; magyarul: *Glamoráma* Európa Könyvkiadó Bp., 2000. ford.: M. Nagy Miklós)

Itt szeretném megjegyezni, hogy a könnyebb olvasás kedvéért a regényből vett idézeteket Bart István fordításban adom meg, ahol pedig szükséges, lábjegyzetben utalok az eredetire. Az idézetek után zárójelben a fordítás, szögletes zárójelben az eredeti szöveg helyeit adom meg.

szerepet szánok a referencialitás, az ironia, a narratív nézőpont – a regény befogadásával kapcsolatban felmerülő – problematikájának, mivel úgy vélem, a szöveg ezen strukturái alapvetően befolyásolják a befogadót olvasói stratégiájának kiválasztásakor, s mintegy előkészítik a terepet egy kimondottan olvasói aktus, az azonosulás előtt.

A regényt illető recepcióból kitűnik, hogy az olvasók jelentős hányada nem csupán elutasítja az *Amerikai Psycho* kanonizálhatóságát, de még e kérdés feltevését is merő abszurditásnak gondolja. Noha az egyes olvasatok egyenértékűségét állító tétel liberalizmusával számomra is rokonszenves lehetőség, a kanonizálás – korántsem problémamentes – kérdését maga után vonó műalkotás(ok) kapcsán a tétel érvényességét azzal a megszorítással tartom csak elfogadhatónak, ha az ilyen szövegeket illető interpretációk minimális feltételeként a tudományos érvelést tesszük meg (pl. kizárólag az erkölcs dimenzióját hangsúlyozó indoklással szemben). A dolgozatban az olvasatok között megképzett hierarchia e megszorítás függvényében értendő. Ugyanakkor szeretném aláhúzni, hogy az alá-fölrendeltségből még nem következik, hogy a világszerű értelmezések haszontalan, értéktelen és érdektelen dokumentációk volnának: dolgozatomban épp a regény elsődleges hatásából kiindulva, a legmarkánsabb olvasói reakciók ismertetésével szeretném felmutatni, hogy tartalom és nézőpont hogyan hatnak egymásra.

Recepció

Az *Amerikai Psycho* vizsgálatakor nem csupán azért lehet indokolt a regény olvasatai felől elindulni, mert az irodalmi hermeneutika szerint egy műalkotás megértését nagyban befolyásolja a mű hatástörténeti beágyazottsága²: ezt a megközelítést sugallja még az a tény is, hogy a kortárs amerikai irodalomban alig találni olyan szöveget, amelynek megjelenését ilyen erőteljesen meghatározta volna a befogadók verbális és valóságos fellépése.³ Ismeretes, hogy Ellis kiadója, a Simon

² „Az irodalmi hermeneutika a hatástörténet elvét, amely szerint a művet nem lehet megérteni a hatásától eltekintve, a recepciótörténet korrelatív elvére bővítette, amely nem a műből és annak igazságából indul ki, hanem a megértő tudatból mint az esztétikai tapasztalat szubjektumából, és ezért aktív értelemben horizontelválasztást (nem horizont-összeolvadást, passzív értelemben) igényel.” vö. *A recepció elmélete* (Visszatekintés ismeretlen előtörténetére) 18-19. ford.: Kulcsár-Szabó Zoltán. In: Hans Robert Jauss: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika* Osiris Kiadó, Bp, 1999, 2., javított kiadás 9-35. A kötetet válogatta, szerkesztette és az utószót írta Kulcsár-Szabó Zoltán.

³ „Az utóbbi időben az amerikai érdekvédelmi csoportok számtalan esetben indítottak támadást filmek, televíziós műsorok, képregények (!) és dalszövegek, tehát általában olyan

and Schuster 300 ezer dollár előleget fizetett a szerzőnek, mégis kénytelen volt elállni a leszállított kézirat megjelentetésétől, miután a cég női dolgozói, illetve cégen kívüli nőszervezetek tiltakozni kezdtek a Time és a Spy magazinok által korábban közzétett, véres és erőszakos jeleneteket tartalmazó szemelvények okán.⁴ A kéziratot végül a Vintage Books fogadta el és adta ki, ami olaj volt a tűzre: a tiltakozó megmozdulások, a rögtönzött felolvasásokkal egybekötött lejárató akciók, a szerző zaklatása hónapokon keresztül tartott, főleg az amerikai militáns feministák részéről⁵, annak ellenére, hogy a szöveg autobiografikus jellegét Ellis

műfajokban kifejezett tartalom ellen, mely műfajoknak összehasonlíthatatlanul nagyobb a közönsége, mint az szépirodalomnak. Az Amerikai Psycho végre meghozta az irodalomnak (és szerzőjének) is azt a 'dicsőséget', amelyet mostanáig leginkább az említett népszerűbb műfajok mondhattak magukénak." vö. Bán Zsófia *Yuppikarusz bukása* c. utószava a regény magyar kiadásában, 573.

⁴ „Time and Spy magazines printed excerpts from the book before publication. Time chose a passage in which a woman skinned alive, Spy a scene in which the narrator removes a victim's head and sodomizes it. Simon and Schuster, Ellis's publishing house, paid him a \$300,000 advance on the book and refuse to publish the delivered manuscript after women in the firm and outside women's groups began protesting [...].”ⁱ vö. *American Psycho more than it seems* Copyright 1991 by The Tech

Elérhető: www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/psychoreview.html

⁵ Az alább idézett 'vitairat' szerzője, Tara Baxter egy áruházban végrehajtott tiltakozó demonstráció részleteibe avat be bennünket. Őrizetbe vétele, majd szabadon bocsátása utáni élményeiről a következőket írja:

„The next day, my anxiety returned. After my crime wave was blazed across the front of the page of the Santa Cruz Sentinel, I wanted to hide my room several weeks (and I wasn't even grounded). 'I WOULD LIKE TO SEE BRET EASTON ELLIS SKINNED AND TORTURED -- Tara Baxter protester,' was the larger-than-life pull quote.

My quote was taken out of context. What I had actually said before that was: 'There are better ways of taking care of Bret Easton Ellis than just censoring him. I would much prefer to see him skinned alive, a rat put up his rectum, and his genitals cut off and fried in a frying pan, in front of – not only a live audience– but a video camera as well. These videos can be sold as 'art' and 'free expression' and could be available at every video outlet, library, liquor, and convenience store in the world. We can profit off of Ellis' terror and pain, just as he and bookstores are profiting off of the rape, torture and mutilation of women.”ⁱⁱ

vö. *There are better ways of taking care of Bret Easton Ellis than just censoring him*

Elérhető: www.nostatusquo.com/ACLU/Porn/Ellis1.html

Az idézet véleményem szerint megfelelően rávilágít arra a paradoxonra, amely a feministák által kifogásolt *tartalom* és a tiltakozásukkor alkalmazott *módszerek* között feszül. Illetve némiképp mulatságos módon arról árukkodik, hogy az illető feminista egyáltalán nincs tudatában annak, hogy a médium a saját fegyverét fordította ellene: tudniillik, ahogy Tara Baxter önkényesen kiemelt a saját céljaira bizonyos szövegrészeket, úgy az említett újág is a

több tucat interjúban cáfolta, hangsúlyozva egyúttal a regény fiktív voltát is.⁶ A nagyobb napilapok book review-ikban rendkívül óvatosan fogalmazva általában a mű fekete humorát emelték ki pozitívként, az erőszakos és pornográf részeket pedig öncélúságukban és szenzációhajász mivoltukban elutasították. Az, hogy a regényt illető recepció nagyobb hányadában morális és – például feminista érdekvédelmi szervezetekhez fűződő – ideológiai szempontok állnak előtérben, illetve hogy az alkalmazott regiszterek főképp az érzelmi-indulati túlfűtöttség jegyeit mutatják⁷, nem csupán az amerikai közönség sajátja. Magyarországon, bár a szöveg eddig meglehetősen gyér érdeklődést váltott ki a szakmabeliekből, ugyanakkor a megszületett kritikák beszédmódja jónéhány ponton kísértetiesen hasonlít az amerikaiakéra. Almási Miklós⁸ az olvasás befogadói élményeként nemes egyszerűséggel a „hányingert” jelöli meg, egyúttal számonkérve fikció és valóság „valaminő játékos egyensúlyát”, valamint a szerző ismereteit a brókerségről (mondván, egy yuppie-ről szóló könyv feltétlenül hitelesebb, ha a főszereplő foglalkozásáról is megtudhat valamit az olvasó). Mindezen túl szerinte az *Amerikai Psycho* „[s]aját műfajában – a pszicho-thrillerben – gyenge, rossz irodalom”, habár ő maga nem fejt ki, hogy mely jegyek alapján sorolja a szöveget ebbe a műfajba. Almási tárgyi tévedésektől⁹ sem mentes írásánál némiképp árnyaltabban fogalmaz

szelektivitás elvét érvényesítve tudósított az eseményekről. (Bár itt talán még fontosabb, hogy a hölgy egyáltalán nem érzékeli – legalábbis a szöveg alapján nem –, hogy az eredeti mondandója legalábbis ugyanolyan terhelő rá nézve, mint a kiragadott rész. Egy *elbeszélt* kínzás és egy kínzásra való *felhívás* között van némi különbség.)

⁶ Vö. például a *The Onion*-ban közölt interjúval: „I think the problem with *American Psycho* for many people is that it's not genre fiction. It's 'literary' fiction, and it enters into a realm that literary fiction generally doesn't.”ⁱⁱⁱ Elérhető: <http://avclub.theonion.com/avclub3510/avfeature3510.html>

⁷ Vö. „One of the readings of the book labels it as misogynist garbage.”^{iv} In: *American Psycho more than it seems*, illetve

„It's just another 'How-To-Kill-Women' manual for that ever-growing special interest group: the good ol, all-American misogynists.”^v és „Ellis is a pornographer; and this trashy dime-store novel is not worth the paper it's printed on – not worth the trees that gave their lives.”^{vi}

In: Tara Baxter: *There are better ways...*

⁸ Vö. Almási Miklós: *A yuppie esete a darált hússal* (Bret Easton Ellis: *Amerikai psycho* [sic!]) In: *Kritika*, 1995. január 20. 20.

⁹ 1. Patrick Bateman nem gyilkol bérbe cégeket, vállalatokat; mint ahogy azt Almási is észreveszi, a regényben kevés szó esik a szakmáról.

2. Ellis-nek lehet némi fogalma arról, hogy a szakma miképp működik: tudniillik „civilként” ő maga is az üzleti életben dolgozik.

Bán Zoltán András, cikkében¹⁰ viszont ő is megmarad egy alapvetően morális horizontú megközelítésnél: „Kézenfekvő a kérdés: szabad-e ilyesmit?” Még azt a máskülönbben eredeti értelmezési javaslatát is, miszerint „a könyvben bemutatott rémtettek voltaképpen [...] Patrick Bateman [...] agyának képzelgéseit” lennének, azon kérdés megválaszolásának a szolgálatába állítja, hogy kézbe veheti-e az olvasó lelkiismeret-furdalás nélkül ezt a könyvet. Attól azonban, hogy ’fikció a fikcióban’-ként olvassuk az *Amerikai Psychót*, a „leírás” (vagy sokkal inkább: a leírtak!) még nem lesz(nek) kevésbé izléstelen(ek).¹¹ Az Almási Miklós és Bán Zoltán András által egyként kifogásolt ismétlődések/enciklopédikusság kultúrfilozófiai, szociokulturális magyarázatát Kékesi Kun Árpád nagyobb ívű tanulmányában¹² nyeri el, amelyben viszont a dolgozatíró egyetért Almásival abban, hogy „a regény narratív struktúrája meglehetősen kidolgozatlan.”¹³ (A regényt egyébiránt Amerikában többen azzal próbálták meg lejárni, hogy a szöveg minőségét és a szerző szakmai felkészültségét egyaránt kétségbe vonták.¹⁴) Úgy tűnik, csak mostanában – az *Amerikai Psycho* keltette érzelmi viharok elültével, már az újabb szövegek kapcsán – jelent meg az az igény, hogy az ellisi prózaírás tudományosan

3. Ellis az *Amerikai Psycho* előtt sem volt épp ismeretlen: irodalmi hírnévre (nem is kicsire) első regényével (*Less than Zero*) tett szert, amely annyira sikeres volt, hogy még filmet is készítettek belőle.

4. A tucatnyi gyilkosságból igenis lesz nyomozás: a meggyilkolt Paul Owen után szaglászik Donald Kimball *A nyomozó* c. fejezetben.

5. Első áldozatának nem a nyakát vágja el, hanem a szemeit szúrja ki Bateman.

¹⁰ Vö. Bán Zoltán András: *A nyomorultak* In: Holmi III. évf. 2. szám 1995. február 279-282.

¹¹ Vö. „Ha egy olvasó az idézett jelenetet egyszerűen izléstelennek véli, és a sarokba vágja a regényt – ugyan mit is mondhatnánk neki? Hisz a leírás valóban izléstelen. Magam úgy próbálnék érvelni, hogy arra biztatnám az olvasót, hogy ne vegye olyan borzasztóan komolyan ezt az egészet.” Uő. 280.

¹² Vö. Kékesi Kun Árpád: *Az értelem(hiány) keresztútjai – Bret Easton Ellis Amerikai Psycho című regényének néhány kultúrfilozófiai vonatkozása* – In: *Literatura* 1996/2 277-286.

¹³ Vö. Uő. 64., 11. lábjegyzet, ahol Kékesi három nem egyértelmű szöveghelyre hívja fel a figyelmet. Ezekre később még visszatérek.

¹⁴ Vö. „Even Norman Mailer (who parades his woman-hate as much as Ellis does), thinks Ellis is a poor writer. So, just out of curiosity, I ran Ellis’ writing through a computer program called the Flesch Index, which gauged in his writing at a whopping ‘high school’ level in readability and writing skill. It may be out of vogue to berate neophyte writers for misplaced commas – after all, it might kill their desire to write. But in the case of Ellis’ borderline skills, his editors at Vintage would have been best to err on the side of a good grammar manual.”^{vii} In: Tara Baxter: *There are better ways...*

is megközelíthetővé váljon, illetve, hogy a jelentésképzés folyamata a mű és befogadó viszonyának leírásában is értelmezhető legyen.¹⁵

Az eddigiekből világosan kiderül, hogy mind a szakmabeli, mind a 'mezei' fogyasztó olvasók többsége egy paradox elvárási rendszert érvényesítve álltak elő bírálataikkal: a regényvilág valóságatlanságát, eseményeinek, karaktereinek hiteltelenségét állító vádak mellett éppen a túlságos valóságosság atmoszférája miatt érte túlnyomórészt a regényt kritika. Meglátásom szerint mindkét típusú – világszerű olvasói tendenciákról tanúskodó – olvasat a lehetséges világok elméletét bemozdítva cáfolható: mindkét megközelítés arról feledkezik meg, hogy a regényben leírtak egy fiktív, lehetséges világ részét alkotják.¹⁶ Ha az *Amerikai Psychó*t illető radikálisan negativisztikus, elítélő hozzászólások kizárólag érdekvédelmi szervezetekhez tartozó személyek sajátjai lennének, könnyedén elintézhethetnénk a dolgot azzal, hogy a kritikák mint az adott eszme legitimitásának elérését vagy megtartását célzó írások könyvelhetőek el, amelyek az ábrázolt eseményeket jogaik elleni nyílt támadásként értelmezik. (Bár ekkor az nem volna világos, hogy ha az ideológiai tudattól áthatott befogadók ilyen mértékben veszik a leírtakat ténynek, miért sikkad el a regény – ebben az olvasatban logikusnak tűnő – azon rétege, amely szerint az *Amerikai Psycho* tényfeltáró szöveg, ahol éppen a kifogásolt jogsérelmek társadalmi létéről hull le a lepel.) A helyzet azonban ennél jóval bonyolultabb, hiszen nem csupán feministák, hanem feministának aligha nevezhető szakmabeli kritikusok is hallatták hangjukat. A világszerű olvasási mód e konkretizációinak a megközelítéséhez tehát nem elég az egyes izolált érdekvédelmi szervezetekre jellemző diskurzus ismerete. Ahhoz, hogy érthetővé váljon az ilyen, szervezethez köthető, illetve szervezeteken kívüli befogadók álláspontjának a motivációs bázisa, olyan közös pontot kell találnunk megnyilvánulásaik textúrájában, amely kielégítő magyarázatot ad a hasonló értelmezések tulajdonképpeni közös eredetére.

A klasszikus irodalomtörténet hagyománya

Elméleti alapvetésem kiindulópontja Hans Robert Jauss *Irodalomtörténet mint*

¹⁵ Vö. Kulcsár Szabó Ernő: *Bret Easton Ellis: Glamoráma* In: Élet és Irodalom XLIV. Évf. 34. szám 2000. aug. 25. 17.

¹⁶ Mint arra szerző is figyelmeztet: „E mű a képzelet szüleménye. Szereplői, a benne említett esetek, akárcsak a szereplők közötti párbeszéd – néhány véletlenszerű utalástól eltekintve, melyek egy-egy közismert személyiségre, termékre vagy szolgáltatásra vonatkoznak – merőben képzeletbeliek, tehát nem céloznak valóságos személyekre, és nem céljuk, hogy rossz hírért keltsék bármely valóságos cég valóságos termékeinek vagy szolgáltatásainak.” 5.

az irodalomtudomány provokációja¹⁷ című 1970-es tanulmánya, mely érzékelve az irodalomtörténet évszázados tévesztését és gyengülését az irodalomtudomány többi diszciplinájához képest, azt a kérdést veti föl, vajon hogyan nyerhetné vissza régi pozícióját. Másokkal ellentétben tehát nem az irodalomtörténet végleges bukását állapítja meg¹⁸, hanem klasszikus hagyományának anomáliáit felfedve egy recepciósztétikailag megalapozott, paradigmaticus irodalomtörténet felállítását és művelését szorgalmazza. Úgy tűnik, Jauss joggal rója fel a klasszikus irodalomtörténetnek – többek között –, hogy az egyes műveket időrendben determinálja, és így mint tényeket elsekélyesíti; hogy adós marad esztétikai ítélete megalapozásával; hogy a klasszikus művek kánonját örökvényűnek és érinthetetlennek tartja, saját szerepét pedig csupán az örökítés funkciójára korlátozza; hogy lemarad a kortárs irodalmi fejleményekről, ugyanakkor igényt tart megítélésükre és kanonizálásukra, ami azonban ellentmondásos eredményeket szül, mivel nem számol azzal, hogy olvasó és irodalom viszonyának egyaránt vannak esztétikai és történelmi implikációi¹⁹, vagy ha mégis, esztétikai ítéletében a kettő ekvivalens.

Ezzel szemben – hangsúlyozva az irodalomtörténet, mint hagyományozó intézmény vitathatatlan szerepét– megújított változatát a következőkben látja megvalósíthatónak. Az egyes művek kapják meg „esemény jellegüket”, azaz az életrajzi és történelmi keletkezési körülményeknek, a műfajfejlődés sorrendiségében elfoglalt helyének a szempontjai helyett a hatás, a befogadás és az utóélet – persze korántsem problémátlan – szempontjai érvényesüljenek. A kor tudományos fejlődésének megfelelően az irodalomtörténész esztétikai ítéletének meghozatalakor alkalmazzon módszertani indoklást, fogalomrendszere legyen egzakt és kompatibilis az irodalomtudomány többi diszciplinájához mérten. Ez nem olcsó pszichologizmust jelentene, hanem a mű befogadásának és hatásának leírását az elvárások objektíválható vonatkozási rendszerében, amely már a mű megjelenésének történelmi pillanatában létrejön, mégpedig a műfaj korábbi

¹⁷ In: Jauss: *Recepcióelmélet...* 36-85. ford.: Bernáth Csilla

¹⁸ Ld. René Wellek dolgozatát *Az irodalomtörténet bukása?* címmel, ford.: Sz. Zehery Éva. In: *Bevezetés az irodalomelméletbe* (Szöveggyűjtemény) szerk.: Dobos István. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1995 153-162.

¹⁹ Jauss: *Irodalomtörténet...* 48. „Az esztétikai implikáció azt jelenti, hogy a mű először befogadása is magában foglalja az esztétikai érték felmérését, mivel az olvasó mindent összehasonlít korábbi olvasmányaival. A történelmi implikáció abban mutatkozik meg, hogy az első olvasók élménye recepcióláncként folytatódik generációról generációra, miközben gazdagodhat is, sőt esetenként eldönti egy mű történelmi jelentőségét és esztétikai rangját is.”

ismeretének, az előző művek formája és tematikája, illetve a költői és a köznyelv ellentétének függvényében. Az általános korszellemre történő utalások is elkerülhetők, ha az elvárási horizont rekonstruálásával feltesszük azokat a kérdéseket, amelyekre az adott szöveg válaszolt, tehát a sokat emlegetett *kérdés-felelet*²⁰ hermeneutikáját alkalmazzuk. (Bár Jauss itt csak régi művek egykori olvasóinak olvasási szokásai kapcsán beszél erről a megközelítési módról, a stratégiát alkalmazhatónak tartom kortárs irodalom befogadásának és hatásának vizsgálatánál is.) Az egyes irodalmi műveket úgy helyezzük „irodalmi sor[t]ba”, hogy a „fejlődés adott mozzanataiból szinkronikus keresztmetszeteket” véve „az egyidejűleg keletkezett művek heterogén sokszínűségét egyenlőségi, ellentétes és hierarchikus struktúrákra tagoljuk, és így feltárjuk egy történelmi pillanat irodalmának meghatározó jelentőségű vonatkozási rendszerét”²¹, egyszerűbben fogalmazva, a diakronikus és szinkronikus elemzés megkülönböztetésével és módszertani összekapcsolásával az egyeduralkodó diakronikus szemléletmódot eltöröljük.

A megújított irodalomtörténet ezen kívül rugalmasan kezelné a klasszikus művek kánonját, a generációról generációra történő örökítésen kívül újra és újra átvilágítva a kánon korpuszát abból a szempontból, hogy az adott szöveg kiszabadítható-e a „szavak anyagából”, és „aktuális léthez” segíthető-e, azaz funkciójában vállalná a kánon ártértékelését, anyagának szelektálását, szűkítését, bővítését. Végül pedig az eseményjelleg erősítése, a metodológia kialakítása és a kánon átvilágítása révén így lenne az irodalomtörténet a kortárs irodalmi fejlemények megítélésekor naprakész.

Jauss lényegében nem tesz mást tanulmányában, mint a hetvenes években új paradigmaként emlegetett recepcióesztétika²² alapvető követelményeit alkalmazza az irodalomtörténetre. Nyilvánvaló, hogy az irodalomtörténetet miért szeretné

²⁰ A fogalom kapcsán ld. még a következő meghatározását: „A megértés mindig egy kérdésfeltevés, 'a tudakozódás miszerintje' alapján tájékozódik, s így a dolog előzetes megértése irányítja, mely a kérdező érdekeltségén alapul. Minden megértő interpretáció előfeltételezi, hogy 'ez az érdek valamiképp az interpretálandó dologban is eleven, s kommunikációt létesít a szöveg és az értelmező között'.” (Bultmann idézi Jauss.) Jauss: *Az irodalmi hermeneutika elhatárolásához* 196. ford.: Bonyhai Gábor. In: *Helikon* 1981/2-3. 188-207. és „Ennek megfelelően a hermeneutikai szituáció kidolgozása azt jelenti, hogy helyes kérdéshorizontra teszünk szert azokhoz a kérdésekhez, amelyek a hagyománnyal szemben felmerülnek.” In: Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer: egy filozófiai hermeneutika vázlata* ford.: Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp. 1984 214.

²¹ Vö. Jauss: *Irodalomtörténet...* 71.

²² Vö. Jauss: *A recepció elmélete...* 9.

receptióesztétikai alapokra helyezni: ennek a diszciplinának már az iskolai oktatástól kezdve kétségbevonhatatlan szerepe van ugyanis az olvasói szokások kialakításában és döntő befolyása a későbbi befogadó receptiós aktusaira. Kulcsfontosságú tehát, mondja Jauss, hogy a receptióesztétikai megközelítésű irodalomtörténet legitimálódjék, hiszen így sokkal nagyobb az esélye annak, hogy a befogadó visszakerüljön „történelmi jogaiba”, az irodalmi szövegek pedig visszanyerjék a gyakorlati életben betöltött szerepüket, azaz a sokáig passzív befogadóból ismét aktív legyen, és a mű–befogadó dialogicitása ismét élővé váljon.

Annak ellenére azonban, hogy a klasszikus irodalomtörténetnek egy megújított irodalomtörténettel való felváltásának igénye már évtizedekkel ezelőtt olyan jól artikulált tanulmányokban adott hangot magáról, mint például Jaussé, úgy látom, hogy az elméletileg megfogalmazott problémafelvetéseket nem követte gyakorlati megvalósítás a kortárs irodalomról szóló diskurzusban. Az elmúlt bő negyed évszázadban ezt jól példázza néhány az 'újság' szándékával az irodalmi porondon feltűnt alkotás körüli 'botrány'. Közülük is az egyik legújabbat, Bret Easton Ellis *Amerikai Psychóját* választottam ki, amelynek receptiója alkalmat ad arra, hogy az alább következő elemzésemben kimutassam, a klasszikus irodalomtörténet kondicionálta befogadás hogyan ismerte félre a regény 'újságát', és milyen szövegrétegeket hagyott megvizsgálatlanul, amelyek azonban félreérthetetlen szerepet játszanak megértésünkben.

„Egy mű valóságos első befogadása és virtuális jelentései között a távolság – vagy másként kifejezve: az az ellenállás, amelybe egy új mű első közönségének elvárásai miatt ütközik – olyan mértékű lehet, hogy csak hosszú receptiós folyamat végén sikerül feltárni azt, ami az első horizontban váratlan és hozzáférhetetlen volt.”²³, figyelmeztet Jauss. Írásommal az említett receptiós folyamatba kívánok betagozódni, anélkül azonban, hogy morálisan értékelném magát a szöveget. Céлом csupán az, hogy olyan szempontokat tárjak fel, amelyeket a kanonizálás vagy nem-kanonizálás esetén az arra hivatottak figyelembe vehetnek.

Referencialitás, irónia, narratív struktúra

A nagy vonalakban ismertetett kritikai megnyilvánulásokból egyértelműen levonható az a következtetés, hogy az olvasók jó része e szöveg értelmezésekor világszerű olvasási stratégiát követ, azaz referenciális olvasatában stratégiája a történetre irányul, a szöveghez felépített szövegvilágot a 'valós világnak' felelteti meg, a művet a világ meghosszabbításaként konstatálva, megítélésében pedig

²³ Vö. Jauss: *Irodalomtörténet...* 70.

elsődlegesen etikai szempontokat tart szem előtt. Ugyanakkor figyelmen kívül hagyja, hogy a világszerű olvasói stratégiát lehetővé tevő narratív nézőpont, a struktúrát alkotó reáliák iteratív és következetesen alkalmazott rétege (a szöveg 'realista' jellegzetessége) és az ironia alakzata (amelyek együtt az olvasó identifikációs eljárásainak sikerével kecsegtetnek) tulajdonképpen provokatív csapda, amiből stratégiája felülvizsgálata nélkül aligha kecmereghet ki. A továbbiakban ezen aspektusok áttekintése mentén halad elemzésem.

Az *Amerikai Psychót* – a minimalista irodalom²⁴ recepciójának fogalmi alapján – többen „katalógusregényként”²⁵ határozzák meg, utalva a szövegben ábrázolt szocio–kulturális elemekre vagy reáliákra. Valóban, a multinacionális cégek termékei, a fogyasztási cikkek márkái, a közismert színészek, énekesek, modellek, egyéb közéleti személyiségek, helyszínek, épületek és intézmények iteratív és struktúrát alkotó rétege alkalmas a valószerűség érzetének a felkeltésére.²⁶ Az említettek végeláthatatlan felsorolása olyan jelölősort alkot, ahol – szinte – minden egyes jelölőhöz rendelhető egy denotátum, mivel aktuálisan létezik a Wall Street, hogy egy nyilvánvaló példánál maradjunk. Ebbe a jelölősorba tartozik látszólag Patrick Bateman, annál is inkább, hiszen az ő nézőpontjából értesülünk arról, hogy a szereplők milyen ruhát hordanak, milyen étteremben és mit esznek stb., illetőleg az ő előadásában olvashatunk három, a zenei magazinokból és a könnyűzenei csatornák klipjeiből ismert és mára már a műfaj klasszikusainak számító *Genesis*ről (133-136.), *Whitney Houston*ról (252-256.) és a *Huey Lewis and the News* nevű popegyüttesről (352-360.), ahol a főszereplő attribútumai zenekritikusi attitűddel bővülnek. A szöveg referenciális rétege a világszerű olvasási stratégia sikerével kecsegtet, és az olvasó, ha ezt a stratégiát választja, és következetesen meg is próbál felelni a stratégia követelményeinek, nemcsak a

²⁴ Bár a szerzőt általában a minimalizmus irodalmi hagyományába sorolják be, a fogalom tisztázatlansága miatt (például a posztmodernhez való viszonyában) a dolgozat nem vállalkozik annak eldöntésére, hogy az *Amerikai Psycho* minimalista alkotásnak tekinthető-e. A fogalommal kapcsolatban a következő szakirodalmat ajánlom: Abádi Nagy Zoltán: *Az amerikai minimalista próza* Argumentum Kiadó, Bp. 1994; Bocsor Péter: *Néhány szó az újrealizmusról*. In: *Literatura* 2000/3.; John Barth: *Néhány szó a minimalizmusról*. ford.: Koncz Virág In: *Nagyvilág* 1990/5 736-741.

²⁵ Vö. például „Whitman után, aki a XIX. századi Amerikát hosszú felsorolásokban énekelte meg, s akinek verseit ezért 'katalógusverseknek' is szokás nevezni, Ellis egy katalógusregényben mutatja be az 1980-as évek szép új világát. [...] Ellis regénye elszántan, mániákusan dokumentálja, regisztrálja, repetitíven sulykolja belénk azt, ami van, s eköré automatikusan kirajzolódik az is, ami nincs.” In: Bán Zsófia: *Yuppikarusz bukása*, 576.

²⁶ Vö.: „[...] a good indication that Ellis managed to place the novel firmly in the world, the world of America in the late 80s/90s.”^{viii} In: *American Psycho is more than it seems*

felsorolt tárgyakat, márkákat stb., hanem a gyilkosságokat, a kínzásokat, a kannibalizmust is (amelyek elbeszélésekor ugyanaz a naturális pontosság és kíméletlen 'közelség' érvényesül, mint a tárgyak katalógusba vételekor) kénytelen mintegy ráolvasni a valóságra.²⁷ E szemiotikai zsákutcaból a Roman Ingarden által javasolt tipológia eredményeinek figyelembevételével kerülhetünk ki. Ismeretes, hogy Ingarden az irodalmi mű létmódját illető vizsgálatában²⁸ az irodalmi művet négy rétegre bontja: a nyelvi hangképződmények, a jelentésegységek, az ábrázolt tárgyiasságok és a sematizált látványok rétegeire, amelyek közül minket elsősorban az utóbbi kettőnek szentelt fejezet érdekel. A szerző az ábrázoláskor 'mintaként' szolgáló tárgyiasságokat²⁹, az irodalmi műben megjelenő ábrázolt tárgyiasságokat és a róluk alkotott sematizált látványokat különíti el. Ezt a felosztást azzal indokolja, hogy „az átlagolvasó az olvasás folyamán megértett és általa is végrehajtott jelentésintenciók természetes funkciói közül csak a számításba jövő tárgyiasságok tartalmának materiális állománya iránt érdeklődik. Ennek következtében a reális tárgyak struktúráit és sajátosságait magától értetődő természetességgel viszi át az ábrázolt tárgyiasságokra, úgyhogy ez utóbbiak különösségét nem veszi észre.”³⁰ Az *Amerikai Psychó*ra mindezt úgy alkalmazhatjuk, ha – a példánknál maradva – a Wall Streetet elfogadjuk reális tárgyiasságnak, de a szövegben megjelenő 'változatot' már mint ábrázolt tárgyiasságot vesszük. A kettő közötti különbségként reális és intencionális

²⁷ Érdemes megjegyezni, hogy ez a fajta „enciklopédikusság” nem kizárólag az *Amerikai Psychó*ban jelenik meg, a szerző szinte valamennyi munkájában tetten érhető eszközről van szó. Egy, az ellisi korpuszt komparatív módon kezelő vizsgálatnak fontos kérdése lehet, hogy az ismétlődés milyen funkcióval ruházható fel az egyes szövegekhez rendelt értelmezésekben, illetve, hogy az ismétlődés szövegenként eltérő megvalósulása miben nyilvánul meg.

²⁸ Vö. Roman Ingarden: *Az irodalmi műalkotás* ford.: Bonyhai Gábor. Gondolat Kiadó, Budapest, 1977

²⁹ Ingarden megkülönböztet reális, ideális és intencionális tárgyakat. A reális tárgyak „valamilyen időpontban keletkeznek, bizonyos ideig tartanak, közben esetleg változnak, s végül megszűnnek létezni” [pl. reális tárgy egy íróasztal]; az ideális tárgyak időtlenek, „[...] nem képesek változni, még ha mindmáig nem is sikerült kideríteni, hogy változatlanságuk miben gyökerezik.” [pl. ideális tárgy egy meghatározott geometriai háromszög, az ötös szám vagy a 'piros']. Közös jellemzőjük, hogy létautonómok, azaz magukban vett önálló létük van, a rájuk irányuló mindenkori megismerésaktustól függetlenül léteznek. Ezzel szemben az intencionális tárgyak olyan létheteronóm tárgyiasságok, amelyek kizárólag valamilyen rájuk irányuló tudat működése által léteznek [intencionális tárgy bármely irodalmi mű, pl. Goethe Faustja]. Vö. uo. 23-24., 122.

³⁰ Vö. uo. 225.

mivoltukat jelölhetjük meg, hiszen a szövegben ábrázolt tárgyiasságok mindig szükségszerűen tisztán intencionálisak.³¹ Az aktuálisan létező Wall Street és az ábrázolt Wall Street azonosításának oka, hogy utóbbi bár intencionális, tartalmában alkalmas lehet a reális lét látszatának felkeltésére³². A Wall Street sematizált látványa pedig az egyes olvasók értelmezésében létező, esetenként nagy eltéréseket mutató konstrukció³³, azaz ami az ábrázolt Wall Streetből a befogadó számára 'lejön'. Ingarden idézett megjegyzését annyiban finomíthatjuk, hogy az olvasó – mint jelen esetben is – mindig ezt az egyéni konkretizált látványt azonosítja az aktuális Wall Streettel, hiszen az ábrázolt tárgyiasságok csupán ezekben a látványokban képesek elnyerni létüket. (Noha egy ingardeni „átlagolvasó” könnyen egyenlőségelet tehet az ábrázolt tárgy és megképzett látványa közé.) Az egyes tárgyiasságok és látványaik közötti határ elmosódásának következménye, hogy az olvasó képtelen lévén távolságot tartani az ábrázoltaktól, a lehetséges és az aktuálisan létező világ különböző struktúráit nemcsak fedésbe hozza, hanem azonosítja is. Az azonosítás aktusának az értelmezésre gyakorolt hatását bővebben *Az olvasó identifikációs eljárása* című fejezetben fejtem ki.

A szöveg retorikai szempontból meglehetősen puritán, katalógusszerűsége, a gyakori felsorolások nem is nagyon kedveznek a trópusok és alakzatok burján(o)z(tat)ásának. Úgy tűnik azonban, egy alakzat a metalogizmusok közül mégis bemozdítható olvasatunkban. Az irónia alakzatának³⁴ kapcsán lényegében arról a szemiológiai–retorikai problémáról van szó, amelyről Paul de Man beszél azonos című tanulmányában.³⁵

Az irónia működésére Patrick Bateman kedvenc műsorának, a Patty Winters Show-nak bármelyik elbeszélte részét példaként hozhatnánk. Hogy nyilvánvaló

³¹ Vö. uo. 225.

³² Vö. uo. 242.

³³ Vö. Ingarden golyós példája, ahol „[a] látvány nem maga a golyó, bár a golyó a látványban jelenik meg.” Uo. 263.

³⁴ „Az irónia (*simulatio*) valamely tárgy, személy, tulajdonság, esemény stb. meghatározása, jellemzése az ellentétét jelentő szó tagadó formája vagy olyan szövegösszefüggés révén, mely a valóságosan mondott ellentétét jelenti. A szó (illetve szószerkezet) valódi jelentését tehát a kontextus, a hangsúly vagy a szituáció határozza meg. Általában valamely dolog vagy jelenség értéktelenségét, jelentéktelenségét teszi nyilvánvalóvá.” In: Szörényi László – Szabó G. Zoltán: *Kis magyar retorika* (Bevezetés az irodalmi retorikába) Helikon Kiadó, 1997 142-143.

³⁵ Paul de Man: *Szemiológia és retorika* In: Uő: *Az olvasás allegóriái* (Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben) 13-34. ford.: Fogarasi György. Ictus Kiadó és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1999

legyen, miről is van szó, kiválasztottam három tipikus szöveghelyet közülük.

„A ma reggeli *Patty Winters Show* egy olyan gépről szól, amelynek segítségével beszélni lehet a halottakkal.” (462.)[326.]

„A ma reggeli *Patty Winters Show*-ban a jetit interjúvolták, s a legnagyobb meglepetésemre lefegyverzően kedves és intelligens volt.” (541-542.)[381.]

„A ma reggeli *Patty Winters Show*-ban egy aprócska, kicsi széken ülő, Cheerio márkájú zabpelyhkarikát interjúvoltak csaknem egy kerek óra hosszat.” (548.) [386.]

Megállapíthatjuk, hogy ugyanaz a grammatikai szerkezet (amelynek alapján az olvasó tudomást szerez Patrick Bateman tévészési szokásairól, illetőleg, hogy a *Patty Winters Show* adásai miről szólnak) két olyan jelentést konstruál, amelyek kölcsönösen kizárják egymást³⁶; a figuratív (ironikus) jelentés ellehetetleníti a szó szerinti jelentés sugallta értékrendet, miszerint a *Patty Winters Show*-ban bemutatott jelenségek, személyek és sztorik komolyan és tényszerűnek veendők. A Paul de Man hozta példa (mely a tekecipő felső és alsó, eltérő fűzőmódján alapuló szóvicc) és a saját példáim között az a különbség, hogy nála a kétféle jelentésképzés előfeltétele csupán a tekecipő fűzőmódjainak az ismerete vagy nem ismerete, a regényből vett példám esetében viszont a figurális jelentés nem az adott tárgy ismeretén alapul, hanem elsősorban a tárgy megítélésén, azaz valami olyan dolgon, amely szoros összefüggésben van az egyes olvasó – szubjektív? – értékrendjével. Mivel az elbeszélő nem fűz kommentárt a *Patty Winters Show*-beli eseményekhez, mindössze közli az általa tapasztaltakat (nincs ítéletformájú kijelentés, amire az olvasó támaszkodhatna jelentésképzésekor), az olvasó csak saját magára és értékrendjére alapozhat, amikor eldönti, hogy a szó szerinti vagy a figurális jelentést részesíti előnyben, netán eldönthetetlennek ítéli – híján a megfelelő grammatikai vagy más nyelvi eszközöknek –, hogy a két jelentés közül melyik az uralkodó. (De Man szerint a legutóbbi esetben válik a grammatikai modell retorikaivá.) Annál is inkább, mivel a műsor hitelességét – akár visszamenőleg is – legitimizálhatja, amikor a *Patty Winters Show* más adásaiban olyan eseményekről tájékoztat, amelyek retorikai potenciálja lényegében a nullával egyenlő. Erre példa:

³⁶ Vö. uo. 21.

„[...] ma kétrészes volt a *Patty Winters Show*. Az első rész egyetlen nagy interjú volt Donald Trumppal [...]” (363.)(256.]

„A képernyőn Bush elnök beiktatásának képei láthatók, majd Ronald Reagan, a korábbi elnök egy beszéde következik, miközben Patty is mond valamit, de szavai alig hallhatók.” (564.)(396.]

A szó szerinti és a figuratív jelentés egyként kódolva van a grammatikai szerkezetben, mint lehetőség mindkettő benne van a szövegben, míg azonban a szó szerinti jelentéssel optimális esetben biztosan számolhatunk, addig a figurális jelentés az értelmező értékrendjének (tehát hogy elhiszi-e, amiről Patrick Bateman közvetítésével értesül) függvénye. A szemléltető példák alapján elmondható, hogy az *Amerikai Psycho* szövegében ilyen összefüggés szerint beszélhetünk retorikai struktúráról, másrészt pedig láthatjuk, hogy a retorikai struktúra is a világszerű olvasói stratégiának kedvez.

A legtöbb félreértést talán az elbeszélő személyéhez rendelhető funkciók problematikus volta váltotta ki. Az *Amerikai Psycho* nyilván nem az első, és nem is az utolsó szöveg a világirodalomban, amelynek olvasói a regényben történő eseményeket, illetve az egyes szereplők nézeteit és tetteit a szerzőn kéri számon. Az irodalmi köztudatban úgy látszik, mindmáig rendkívül szívósan tartja magát az az elképzelés, amely az olvasó feladatául elsősorban a szerzői intenció rekonstruálását tűzi ki, valamint az a felfogás, amely az elbeszélő megnyilvánulásait a hús-vér íróhoz köti, az elbeszélteket pedig az író személyes tapasztalataiként kezeli, nem látván többet az elbeszélőben, mint egy szükségszerű, de áthágható nyelvi konstrukciót, amelyen keresztül egyenes út vezet az író magánéletébe. Különösen igaz lehet ez az E/1-es, jelen idejű elbeszélést alkalmazó szövegekre, ahol a narratív nézőpontot és időt az olvasó könnyen a szerzői vallomáosságra, az autobiográfia legbiztosabb jegyeként ismerheti fel – például Dorrit Cohn megállapításából kiindulva, aki szerint „Az önéletrajzi regényekben a legélénkebb elméletek gyakran folynak jelen, mint múlt időben [...]”³⁷. Azonban – természetesen – nem minden önéletrajzi regény, amely az említett grammatikai eszközökkel él, sőt gyakran még az önéletrajzi regények beszélőinek a szerzővel való azonosítása sem feltétlenül indokolt. Hiszen, mint Foucault írja: „Tudjuk, hogy az első személyben elbeszélt regényeknél sem az egyes szám első

³⁷ Dorrit Cohn: *Áttetsző tudatok* 137. ford.: Gocsál Ákos. In: Az irodalom elméletei II. szerk.: Thomka Beáta. Jelenkor Kiadó – JPTE Pécs, 1996 81-193.

személyű névmás, sem a kijelentő mód jelen idő, sem a lokalizációs jelek nem közvetlenül az íróra, a megírás idejére vagy magának az írásnak (écriture) a gesztusára utalnak, hanem egy 'második énré', egy alteregóra, akinek az írótól való távolsága nincs pontosan rögzítve és ugyanazon könyvön belül is változhat."³⁸ Mégis, dacára e megfontolásnak, Ellist többek közt az a vád érte, hogy az elbeszélte gyilkosságokat és kínzásokat ő követte el.³⁹ A következőkben ennek az álláspontnak egy narratológiai cáfolatát igyekszem nyújtani, kísérletet téve egyúttal a „második én” és az „író” közötti távolság paramétereinek a meghatározására.

A szövegben – néhány kivételtől eltekintve – az E/1-es, jelen idejű (szinkron, egyidejű) elbeszélés az általános, azaz úgy tűnik, mintha az események éppen most, olvasásunk alatt történnének. Ezt a szöveg többek között azzal is affirmálja, hogy viszonylag kevés konkrét utalást tesz az elbeszélte idejére, legtöbbször csupán az évszakok, hónapok és az ünnepnapok közlésére szorítkozik.⁴⁰

Mivel a főszereplő egyúttal elbeszélő is, az a látszat tételeződik, hogy Patrick Bateman nem csupán az események részese és alakítója, de rálátása van az elbeszéltekre is, azaz a tapasztalói és elbeszélői funkciói egy szövegkezelői szerepkörrel egészülnek ki. Ezt támasztaná alá az a három szöveghely is, amelyre Kékesi Kun Árpád hívta fel a figyelmet:

„Vajon csakugyan szándékosan tettem-e? Mit gondolnak? Avagy véletlen volt csupán?” (120.)[82.]; „Az életnek semmi jele az irodámban, Kimball mindazonáltal buzgón jegyzetel. Mire önök végigolvassák ezt a mondatot, valahol a föld kerekén leszáll vagy felemelkedik egy Boeing.” (389.)[275.]; és „Annak sem volt semmi értelme, hogy ezt most elmondtam önöknek. Ez a vallomás sem jelent semmit...” (536.)[377.]

³⁸ Michel Foucault: *Mi a szerző?* 130. ford.: Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. In: *Uő: Nyelv a végtelenhez – Tanulmányok, előadások, beszélgetések* Latin Betűk, Debrecen, 1999 119-147. ford.: Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. (szerk.: Sutyák Tibor)

³⁹ „Ellis’ endless psycho-babbling style is self imposing and ego-maniacal. Living and killing vicariously through our protagonist, Patrick Bateman”^{ix}. In: Tara Baxter: *There are better ways...*

⁴⁰ Kevés kivételként ld. „Van mindenkinek éppen elég baja anélkül is, ami miatt idegeskedhet, mint például [...] az 1990-es évek ázsiai fejleményei [...]” (521.)[367.]; *Az 1980-as évek vége* fejezetcímét (527.)[369.]; illetve amikor az elbeszélte eseményekből következtethetünk a narratív időre: „Épp a japánokról zeng dicshimnusz: – Most vették meg az Empire State Buildinget meg a Nell’st. ” (257.)[180.]; „A képernyőn Bush elnök beiktatásának képei láthatók, majd Ronald Reagan, a korábbi elnök egy beszéde következik [...]” (564.)[396.]

Az, hogy itt az olvasó megszólításáról van szó, abból is következik, hogy a megszólító nem nevez meg senkit, illetőleg nincs az adott szöveghelyeken 'célszemély': az általános, névmási morféma (you) így csak az olvasó személyével behelyettesítve értelmezhető. Ezáltal a szövegen belüli szubjektumból szövegen belüli és kívüli szubjektum lesz (aki tehát az elbeszéltek mellett a paratextus⁴¹ elemeit is létrehozza), s mivelhogy fiktív személy nem lehet tudatában a valóságos olvasó jelenlétének, innen már csak egy lépés az elbeszélő-főszereplőnek az íróval való azonosítása. (Ezt a lehetőséget azonban már csak azért is el kell vetnünk, mert Ellis legtöbb írásában E/1-es elbeszélés érvényesül; az elbeszélő-főszereplők pedig értékrendjünkben, pozícióikban olyan nagy eltéréseket mutatnak, hogy azokból kizárt egy olyan egységes világkép megkonstruálása, amelyet fenntartás nélkül az írónak tulajdoníthatnánk.)

A narrátor valóságos, élő voltát erősíti még a szerzői figyelmeztetés ellenében Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: *Feljegyzések az egérlyukból* című regényének mottóként használt előszava⁴², ha nem is billenti a mérleg nyelvét teljesen az oppozíció 'valóságos' eleme felé. A kérdéseinkre (tudniillik, hogy ki a narrátor, és hogy milyen funkciókat lát el) adott válaszokban csak akkor lehetünk biztosak, ha képesek vagyunk eldönteni, hogy az 'I', 'my', 'me', 'mine' névmások aktuálisan kinek a személyét helyettesítik. Az első feltételezésünknel maradva, induljunk ki abból, hogy Patrick Bateman fiktív személy. De akkor vajon ki az, aki eléggé valóságos ahhoz, hogy számolhasson az olvasóval (kiszólva hozzá), mi több, Batemannel mint fiktív alakkal, ugyanakkor nem azonos sem a főszereplővel, sem az íróval? A gyanú, hogy itt egy harmadik személlyel van dolgunk, nagyon is magalapozott. Wayne C. Booth szerint a „második én” jelenléte „[...] egyike a legfontosabb szerzői hatásoknak”, hiszen „[a] szerző bármennyire is személytelen próbál maradni, olvasója szükségszerűen megalkot egy képet az ebben a stílusban író tényleges szerzőről [...]”.⁴³ Elképzelése alapján „[a] valódi szerző különböző

⁴¹ A paratextus kifejezés a főszöveg előtti szövegek összességét jelöli. Itt: a cím, a szerzői/kiadói figyelmeztetés, az ajánlás és a három mottó tekinthető paratextuális szövegnek, amely az angol példányban azzal is elkülönül a főszövegtől, hogy nincsen számozással ellátva; az oldalak számozása a paratextus *után* kezdődik. (A magyar kiadással ellentétben, amely a magyar kiadói viszonyoknak megfelelően a borítólapon belső oldala utáni első laptól kezdve számoz.)

⁴² „Természetesen mind a feljegyzések szerzője, mind maguk a 'Feljegyzések' a képzelet szülöttei. Mindazonáltal olyan személyek, mint e feljegyzések szerzője, létezhetnek, sőt kell is létezniük a mi társadalmunkban [...]” 9.

⁴³ Vö. „Whether we call this implied author an 'official scribe,' or adopt the term recently

megképződései közötti eltérések akkor válnak a legnyilvánvalóbbakká, amikor a második én nyílt, beszélő szerephez jut a történetben.”⁴⁴ Értelmezésemben az *Amerikai Psychó*ban e második én (vagy ahogy Booth is nevezi: *implied author*)⁴⁵ megnyilvánulásaként kezelhetőek azok a – mások által írói következetlenségnek tartott – kiszólások, amelyekre már korábban utaltam.

A szövegkezelői és elbeszélői funkciót bíró tételezett szerző, a tapasztalói és elbeszélői funkcióval rendelkező főszereplő Patrick Bateman és az író Bret Easton Ellis elkülönítésével elkerülhetővé válik az a szituáció, ahol funkció és személy ismérvei összekeverednek, és amely végeredményben Bateman Ellisszel való azonosításához vezetett.⁴⁶ A tételezett szerző egyébiránt nem fűz kommentárt az egyes eseményekhez, nem magyaráz, ezt a lehetséges szerepkört szinte teljes egészében átengedi a főszereplőnek. Helye mégsem marad üres hely, hiszen fellelhető a paratextusban (szövegkezelői minőségében) és a kiszólásokban (mint afféle ‘felettes’ narrátor). Az olvasót, ha egyáltalán feltűnik neki ez a néhány szöveghely, személyének *jelöletlensége* zavarhatja meg, tehát hogy nem reflektál

revised by Kathleen Tillotson – the author’s ‘second self’ – it is clear that the picture the reader gets of this presence is one of the author’s most important effects. However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner– and of course that official scribe will never be neutral toward all values.” x. 71. In: Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction* (Second Edition) 1983 by The University of Chicago

⁴⁴ Vö. „These differences are most evident when the second self is given an overt, speaking role in the story.” xi. Vö. uo. 71.

⁴⁵ Booth a valódi szerzőről leválasztja az olvasó által megképzett tételezett szerzőt (*implied author*), akinek szinonimájaként használja esetenként a tényleges szerzőt (*official scribe*) és a második ént (*second self*). A tételezett szerző minden írónál más, mi több, egy író különböző műveiben is nagy eltérések lehetnek az egyes tételezett szerzők között. Az *implied author* tehát több-kevesebb távolságra helyezkedik el a narrátortól, a szereplőktől az olvasótól és természetesen az írótól (a valódi szerzőtől) is, amely távolság lehet intellektuális, morális, érzelmi, fizikai és időbeli. Vö. 155-159.

⁴⁶ A magyar fordítás kisszámú hibái közé tartozik a ‘*Killing Child at Zoo*’ fejezetcím ‘Megölök egy gyereket az állatkertben’ magyar megfelelője, ami nyilvánvalóan fordítói következetlenség, hiszen máshol az ‘-ing’ végződésű igei eredetű elemeket Bart István főnévként vagy főnévi igenévként fordította. (‘*Killing Dog*’: ‘Kutyát megölni’; ‘*Shopping*’: ‘Karácsonyi bevásárlás’; ‘*Working out*’: ‘Kondizás’) Az említett fejezetcím azért lehet zavaró, mert a magyar olvasó – tévesen – arra gondolhat, hogy a főszereplő itt szövegkezelői minőségben is megnyilvánult. Ugyanígy helytelennek érzem a ‘*Taking an Uzi to the Gym*’: ‘Uzit visz magával a konditerembe’ fordítást is, bár grammatikailag itt nem történik meg a tételezett szerző főszereplővel való azonosítása.

önmagára. A tételezett szerző mintegy a háttérbe vonulva követi végig az eseményeket; kapcsolata Patrick Batemannel úgy írható le (túl azon a tényen, hogy mindkettőnek van egy közös, elbeszélői szerepe, habár ez arányaiban eltérő), mint Patrick Bateman viszonya a másodlagos énjével. Bateman ugyanis pszichopatológiai értelemben nemcsak mint pszichopata, hanem mint többszörös vagy disszociatív személyiség is meghatározható. A kettősségnek az a játéka, amely lezajlik a narráció síkján (a tételezett szerző és a narrátori szereppel felruházott főszereplő személyein keresztül), megismétlődik a történet szintjén is: maga Patrick Bateman olyan eseményekről számol be (hallucinációk, ébredések ismeretlen helyeken, testi képességek kontrollálásának a hiánya, emlékezetkihagyás), illetve az egyes szereplők révén olyan, a mi tapasztalatunknak ellentmondó személyiségrajzot kapunk, amelyek alapján arra következtethetünk, hogy Bateman testi valójához több (egy szorongó és egy agresszív) én járul. Titkárnője, Jean például Batemannek arra a kérdésére, hogy miért kedveli, azt válaszolja:

„Mert maga... törődik a másik emberrel [...] Ami nagyon ritka dolog ebben a... [...] hedonista világban. [...] Maga olyan édes. [...] Maga olyan... figyelmes. [...] És szerintem a félénk férfiaknak romantikus természetük van.”, s ezen maga a kérdező lepődik meg a legjobban: „Csakugyan ilyennek látszom?” (536.)[377-378.]

Vagy amikor később egy pánikrohamában egyik kollégája üzenetrögzítőjére rámondva minden tettét bevallja, majd számon kéri az illetőn, hogy elérte-e az üzenet, Harold Carnes, felcserélve őt valaki mással, Bateman rovására elkövetett morbid viccként értelmezi az üzenetet:

„Egy végzetes hibát azonban elkövettél: ez a Bateman olyan általános seggnyaló, olyan pubika, hogy a dolog nem volt igazán hiteles.”, hozzátéve, hogy „Ez a Bateman felcsípni sem tudna még egy call-girlt se, nemhogy... mit is mondtál, hogy mit csinált vele? [...] Ja igen, hogy feldarabolta.” (551.)[387-388.],

míg ugyanakkor egy korábbi jelenetben egy alkalmi ismerőse azt mondja róla: „Daisy, mit akarsz egy ilyen csődörtől, mint a Bateman?” (292.) [206.] Szembetűnő az is, hogy Patrick Bateman az „amerikai álom” harminchét tételből álló leírását adja az első fejezetben (azt, hogy szerinte gátat kell vetni a „szex és az erőszak ábrázolásának a tévé képernyőjén, a mozivásznon, a popzenében és mindenütt másutt is”, nehezen lehet *nem* ironikusan olvasni a későbbi történések tükrében)

(27-29.)(15-16.], és kezdetben tiltakozik munkatársai minden rasszista és antiszemita megnyilvánulása ellen (36-37.)(57-58.]; a későbbiek folyamán az 'amerikai álom' megvalósulása helyett azonban a legborzalmasabb rémálom tanúi leszünk. Szintén a több én szimptomája, hogy maga Patrick Bateman is el-el szólja magát:

„– És nem kell annyit anyáskodni fölötte... – Kis szünetet tartok, mielőtt helyesbítenék. – Úgy értem, hogy... fölöttem. Világos? ” (529.)(372-373.)

Ami még fokozza a 'felállás' bonyolultságát, az az, hogy a szorongó és az agresszív én elválaszthatósága megjelenik a narráció síkján is; a negyvenhatodik fejezetben megtörik az addig következetesen alkalmazott E/1, és többször harmadik személyű névmással találkozunk:

„[...] végképp elveszítem az uralmam a kocsi fölött, és beleszántok egy koreai zöldséges utcai standjába [...] miközben a pénztáros teste ott hánykolódik a motorháztetőn, Patrick megpróbál hátramenetbe kapcsolni, de nem történik semmi, kikászálódik, nekitámaszkodik a kocsinak, idegtépő csönd támad – Ez szép volt Bateman – motyogja maga elé [...]” (496.)(348.),

majd további két oldalon keresztül az E/1-es és az E/3-as névmások váltakoznak, utoljára pedig T/1-es birtokos névmással jelöli, hogy az elsődleges és a másodlagos én egysége helyreállt: „...odabíccent Gusnak, a mi éjjeliőrünknek [...]”(499.)(351.), és innentől ismét E/1-es az elbeszélés. Nem írói ügyetlenségről vagy korrektori figyelmetlenségről van tehát szó ebben az esetben sem, hanem a főszereplő disszociatív személyiségének a narratív struktúrában történő leképezéséről. Ez sem a fejezet előtt, sem a fejezet utáni szövegrészekben nem kerül elő, de önmagában már elég ahhoz, hogy bizonyítottnak lássuk a két én egy testben való létezését. Szövegszerűen (ezt leszámítva) sehol máshol nincs jelölés arra, hogy mikor melyik én az *elbeszélő* és melyik a *tapasztaló*. Feltehetően Patrick Bateman mindkét énje betöltheti mindkét funkciót, de a gyilkosságok és kínzások a második én számlájára írhatóak. Egymáshoz való viszonyulásukról a következőképp vall valószínűsíthetően a második én:

„...létezik persze Patrick Bateman ideája, az absztrakciója, mint egy, én magam azonban igazából nem létezem, csak mint valami entitás vagy illúzió, és bár mindig sikerül könnyűszerrel ellepleznem, hogy a szemem

milyen hideg s élettelen, valamint kezet is lehet fogni velem, s akivel kezet szorítok, úgy érezheti, hús-vér ember fogja a kezét, sőt, akár még azt is gondolhatja bárki, hogy én is nagyjából ugyanolyan életet élek, mint ő: én, magam egyszerűen nem vagyok. [...] Mesterségesen létrehozott én, elfajzott ember vagyok. [...] Személyiségem vázlatos csupán, kialakulatlan, és csak szívtelenségem lényegi és állandó.” (535.) [376-377.]

A történet folyamán a főszereplő ellentmondásosnak bizonyuló jellemét a két én működésének felkutatásával magyarázhatjuk, míg a „történetmondás helyzetének kidolgozatlanágát” a narratív struktúra tagoltságának megállapítása révén – azazhogy három személy is betölti e pozíciót – oldhatjuk fel.

Az olvasó identifikációs eljárása

A dolgozatban eddig számba vettem a világszerű olvasatot lehetővé tevő lehetséges okokat. Most egy másik megközelítési mód szerint azt vizsgálom meg, hogy – túl a szöveg narratív és a retorikai struktúráján, illetve 'realista' jellegzetességein – miért azonosulhat az olvasó a regény szereplőivel, és mindez hogyan mutatkozik meg interpretációjában.

Jauss vitába száll Adornónak azzal a kijelentésével, hogy „Nyárspolgárok azok, akiknek a műalkotáshoz való viszonyát az határozza meg, hogy mennyire tudják magukat a műben szereplő személyek helyébe képzelni; a kultúripar valamennyi ága erre épít és ezzel fogja meg kuncsaftjait.”⁴⁷, elismerve, hogy korunk kultúripara az identifikációt valóban a „szükséglet és a kielégítés rövidre zárt csereviszonyának vagy – ami még rosszabb – 'a szükségletek kielégítetlenségét leplező pótkielégülésnek a szintjére süllyesztette’”, ugyanakkor szembeszállva a negativitás esztétikájának azzal a követelményével, hogy az olvasónak nem szabad ügyelni a hatásra, mivel a kultúripar manipulációjával szembeni ellenállás feltétele csak így teremthető meg.⁴⁸ Mindezt a mindenkori művészet kommunikatív társadalmi funkciójának védelmében teszi, a művészet kommunikatív teljesítményeként értékelve például az identifikációk olyan szintjeit, mint a csodálat, a meghatódás, az együttérzés stb., amelyeket szerintem csupán „az esztétikai sznobizmus tarthat vulgárisnak.”⁴⁹ Máshol is síkra szállva az identifikáció esztétikai tapasztalatban

⁴⁷ Jauss idézi Adornót a *Negativitás és esztétikai tapasztalat* című dolgozatában 187. ford.: Bonyhai Gábor. In: Jauss: *Recepcióelmélet...* 178-210.

⁴⁸ Uo. 201.

⁴⁹ Uo. 188.

betöltött szerepének a fontossága mellett, hangsúlyozza, hogy „a szövegek nem maradhatnak egymás között, hanem [...] az irodalmi kommunikáció folyamatként kell megragadni őket”,⁵⁰ amely folyamatban az olvasót az identifikáció hozományának ígérete révén, pontosabban a lehetséges hozomány tudatosításával lehetne érdekeltté tenni. Röviden, a művészet tapasztalatáról szóló diskurzust Jauss úgy képzei el (Brechtel egyetértve), mint ami nem kizárólag a kontemplatív és élvező magatartáson *túl* kezdődik, hanem inkább úgy, mint amiben a gondolkodó és kritikusi magatartást a befogadó szubjektumának élvező beleérzése és esztétikai identifikációja alapozza meg.⁵¹

Az esztétikai tapasztalat megszerzésére tehát a befogadó az identifikációs eljárással elérhető esztétikai élvezet ígéretétől motiválva tesz kísérletet, vagy ahogy Jauss mondja: „Az esztétikai tapasztalat eközben nem a felismerő látásban (aisztheszisz) és a látó újrafelismerésében (anamneszisz) keletkezik; az ábrázolt önmagában hat a nézőre, aki így képes a cselekvő személyekkel azonosulni, saját, így felkeltett szenvedélyeit szabadjára engedni, s így örömteli módon megkönnyebbülni, mint egy kezelés, gyógyítás (katharszisz) után.”⁵² Fontosnak találom még megjegyezni, hogy ebben a megközelítésben az esztétikai élvezet nem kizárólag önélményt jelent, hanem „önmagunknak a más tapasztalatában megvalósuló érzékelésnek” egy módját.⁵³

Jauss, amikor az azonosulás esztétikai élvezetének befogadói igényét, illetve annak eredőjét vizsgálja, Freudra hivatkozva a fantáziatévékenység iránti érdeket és az esztétikai distanciát említi elsődlegesen. Minden identifikációs folyamat előfeltétele ezek szerint az, hogy az olvasóban tudatosuljon, hogy más cselekszik, és hogy fikcióról lévén szó (a dokumentatív jellegű irodalommal most nem foglalkozom), személyes biztonsága nem forog veszélyben.⁵⁴

Kérdés, hogy mi a helyzet azokkal a szövegekkel, amelyeknek a hatását a „borzadás”, az „elutasítás” és a „visszatetszés” kategóriáival írhatjuk le. Beszélhetünk-e az *Amerikai Psycho* kapcsán azonosulásról?⁵⁵ Ha történik ilyen, mi motiválja

⁵⁰ Uo. 206-207.

⁵¹ Vö. Jauss: *Az esztétikai élvezet és a poieszisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalatai* 166-167. ford.: Kulcsár-Szabó Zoltán. In: Jauss: *Recepcióelmélet...* 158-177.

⁵² Uo. 159.

⁵³ Uo. 172.

⁵⁴ Vö. uo. 173.

⁵⁵ Feltétlen érdemes megjegyezni, hogy Jauss szerint az azonosulás sohasem lehet teljes, helyett az olvasónak egy oda-vissza, ki-be irányultságú imaginárius mozgásáról

az olvasót? Milyen eredménnyel járhat ez a jelentésképzésre nézve? Azoknak az olvasóknak a körében, akik nem véén észre a szöveg narratív nézőpont kezelésében, a retorikai struktúrában és a szöveg referenciális rétegében kódolt csapdát, és világszerű olvasói stratégiát követnek, valószínű, hogy nagyobb számban törekednek majd az azonosulásra, esztétikai ítéletükben pedig az azonosulás sikere vagy sikertelensége jelentős mértékben befolyásolja majd őket; míg a maga elé szövegszerű olvasat létrehozását célként kitűző olvasó esztétikai ítéletére a nem-azonosulás vagy az azonosulás lehetetlenségének ténye fog hatást gyakorolni. Jauss szövege alapján azt mondhatjuk, hogy előbbi az, aki az ábrázolt figurá(k)tól képtelen távolságot tartani, ami aztán érzelmi összeolvadást eredményez (és érzelmi sokkot, mikor az azonosulást kénytelen földadni), utóbbi pedig, aki a szereplő(k) és maga között túl nagy távolságot tartva teljesen szeparálódik, s képtelen a szöveg lehetséges világa és a maga aktuális világa között fennálló viszonyokat megkonstruálni, s a megfelelő következtetéseket levonni, azaz, aki semmiféle kommunikációra nem lép a szöveggel.⁵⁶ Mindkét esetben az esztétikai tapasztalat egy-egy szélsőséges megvalósulásáról van szó, de mivel a recepcióban az elsőként említett módon olvasó befogadó hallatta leginkább a hangját, az ő identifikációs aktusát veszem jobban szemügyre.

A világszerűen olvasók tábora két részre osztható az identifikációs eljárás személyre irányultsága szerint.⁵⁷ A tábor egyik fele Patrick Batemannel vagy a helyzetével azonosul, amit az olvasó nemisége korlátoz (tehát valószínű, hogy nők nem tartoznak ebbe a csoportba), a tábor másik fele az áldozatokkal azonosul (az előzőhöz hasonló kötöttség itt nincs, az áldozatok között vegyesen találunk nőt és férfit, felnőttet és gyereket, gazdagot és szegényt, fehér, fekete és sárga bőrszínűt, homo- és heteroszexuális hajlamúakat).⁵⁸

beszélhetünk. Vö. Jauss: *Interaction Patterns of Identification with the Hero* 160. In: Uő. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Translated from German by Michael Shaw. 1982, published by the University of Minnesota. Second Printing 1984, 152-188.

⁵⁶ Vö. uo. 152.: „Identification in and through the aesthetic attitude is a state of balance where too much or too little distance can turn into uninterested detachment from the portrayed figure, or lead to an emotional fusion with it.” xii.

⁵⁷ Az olvasók csoportosítása kísérleti és formális, azaz szabadon bővíthető mind az általam megadott szempont, mind más lehetséges szempontok alapján. Céлом pusztán Jauss elméletének gyakorlatba való áttünetése volt; viszont tőle eltérően nem az azonosulás minőségének megállapításából indultam ki (Jauss öt ilyen minőséget tárgyal, hangsúlyozva, hogy a sor szabadon bővíthető: *associative* – szövetséges; *admiring* – csodáló; *sympathetic* – együttérző; *cathartic* – katarikus; *ironic* – irónikus Vö. uo. 159.), hanem azokat az okokat veszem sorra, amelyek a befogadó feltételezett identifikációs aktusait magyarázhatják.

⁵⁸ Uo. „Identification with the hero does not exhaust the possibilities of aesthetic

Előbbiek esetében a kegyetlennel, a borzasztóval való azonosulás nem azért jön létre, mert az olvasó a dolgot élvezi a maga sokkoló negativitásában, és nem is azért, mert az „általuk afficiált képességeinek pusztá funkciójában”⁵⁹ gyönyörködne (sérthetetlenségének tudatában). Patrick Batemannel (pszichopata gyilkos minőségében) történő azonosulás pillanatnyi, s rögtön meg is szűnik, mihelyst a korábbi rutin, a Patrick Batemannel (aranyifjúi minőségében) való azonosulás illuzórikus volta – amelyért a létrejöttében korábban több aspektusból vizsgált világszerű olvasói stratégia választása tehető felelőssé – tudatosul benne; ami általában a 188. [131.] oldal környékén zajlik le, az első ember ellen elkövetett erőszakos cselekmény leírásáig.

Addig azonban az azonosuláskor vonzó lehet a főszereplő személyében az intelligenciája, a hátrányos megkülönböztetés elleni fellépése, jómodora, edzőteremben kidolgozott teste, nagyúri sármja, helyzetében pedig a társadalmi hierarchiában elfoglalt pozíciója, pénze, az általa kedvelt társaság, annak ellenére, hogy az olvasó előzetes elvárási horizontjában már ott lehet a regény megjelenése előtt közölt szemelvények tartalma, a 'Bate' szó konnotálta jelentések⁶⁰, és hogy a 188. oldalig tartó szövegrész meglehetősen sok allúziót tartalmaz Patrick Bateman valódi mivoltára nézve. Az egyik ilyen allúzió, amikor önmagát közveszélyes elmebetegként mutatja be:

„Ugyanis Patrick *egyáltalában nem* cinikus. Ő egy nagyon helyes kisfiú, igaz-e cucikám? [kérdi Evelyn, Patrick barátnője.] – Nem éppen – motyogom magamban. – Én egy közveszélyes pszichopata vagyok. – De mit számít az? – sóhajt fel Evelyn. – Mi tagadás, Vanden nem nagyon okos lány.” (34.)(20.)

Evelyn reagálása és gyors témaváltása azonban aláássa a kijelentés igazságtartalmát. (A grammatikai szerkezet retorizálásáról ld. az ironiát taglaló korábbi részt.)

A szöveg az allúziók szintjén úgy provokálja az olvasót, mint ahogy Patrick

identification. Identification with what is being portrayed may occur through other relevant figures or through a paradigmatic situation which characterizes especially a primary level of the lyrical experience.”^{xiii} 153.

⁵⁹ Vö. Jauss: *Az esztétikai élvezet...* 172.

⁶⁰ A 'Bateman' szarkasztikusan utal a népszerű képregényhősre, Batmanre; a 'bate' és a 'bait' (kiejtésük ugyanaz) egyaránt jelent *dühöngő őrültet* a szlengben, míg a 'bait' jelentései között szerepel a *kin*, a *csali*, a *csalétek* és a *kísértés*.

Bateman egyik szeretőjének ismerőseit egy étteremben lezajló beszélgetés alatt:

„Már hallottam poszt-kaliforniai konyháról is – mondom s közben figyelmemet a vendéglő dekorációja köti le: a falakon végighúzódo meztelen csővezeték, az oszlopok, a nyitott konyha, ahol a pizzát sütik... meg a nyugágyak. – Sőt már kóstoltam is. Semmi törpezöldség, igaz? Kagylóval töltött burrito viszont igen, igaz? Meg sok wasabi-kréker, nemdebár? Jó nyomon járok? Mellesleg, nem mondta még senki se magának, hogy hajszálnyira úgy néz ki, mint egy plüss Garfield tigris, amit elütött egy autó, aztán megnyúzták, s végül valaki gyorsan ráhúzott egy csúf Ferragamo pulcsit, mielőtt az állatorvoshoz vitte a mentő? Brie olívaolajjal, nem igaz? – Pontosan – feleli Anne lenyűgözve. – Jaj, Courtney, áruld el, hol tettél szert Patrickra? Ez a fiú mindent tud mindenről.” (137-138.)[94-95.]

Provokatív jellegét úgy lehetne megfogalmazni, hogy a szöveg – az azonosulás esztétikai élvezetét kínálva – bevonja a saját lehetséges világába, de csak azért, hogy aztán maga az olvasó vonja le az identifikációs eljárás lehetetlenségének konklúzióját. Iser kifejezésével élve, olyan „üres helyek”⁶¹ találhatóak a szövegtestben, aminek feltöltése és más szöveghelyekkel való kombinálása az olvasó feladata.

Az olvasó identifikációs eljárásai alapján a Patrick Batemannel vagy helyzetével azonosulók csoportjának három típusát különböztethetjük meg aszerint, hogy az értelmező milyen olvasói stratégiát alkalmaz.

Az ideális olvasó észreveszi a világszerű olvasói stratégia tarthatatlanságát, és más stratégiát választ a továbbiakban; elsődleges esztétikai tapasztalatát és ítéletét érvekkel próbálja alátámasztani, vagy felülvizsgálja azt.

A második csoportba azok az olvasók tartoznak, akik elfogadják a Patrick Bateman által kínált ideológiai (rasszizmus, antiszemitizmus) és morális (az emberi élet és méltóság, a tulajdon, a hagyományok stb. tiszteletének elutasítása) értékrendet. Pszichopaták, elmebetegek, akik nem szocializálódtak a társadalom normáinak megfelelően. (Valószínűleg az ebbe a csoportba tartozók lesznek a legkevesebben.)

Az az olvasó, aki elutasítja ugyan ezt az értékrendet, de stratégiáján nem

⁶¹ Vö. Wolfgang Iser: *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete* 252. ford.: Hárs Endre. In: *Testes Könyv I. szerk.: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc, dekon könyvek 8. Ictus, Szeged 241-264.*

óhajt vagy kellő előismeret, tapasztalat híján nem tud változtatni. Hogy stratégiáját a továbbiakban ellentmondásoktól mentesen tudja alkalmazni, olyan önmagához hasonlóan az aktuális világban fellelhető személyt keres, akivel képes betölteni az azonosulás felmondásával keletkezett űrt. Mivel az író–mű–befogadó hármasság instanciájából csupán az első marad, vele fogja azonosítani Patrick Bateman, amit az olvasás negatív tapasztalata (értékközlését veszélyeztetve látta; az azonosulás kényszerű felmondása) is befolyásolhat. Az azonosulás folyamatát tehát az *azonosítás* aktusa váltja föl, ami azonban az íróval szemben inkorrekt eljárás: nincs ugyanis jelen, hogy védekezzen. Ezzel a regényben végigvonuló kettősség játéka kiteljesedik, amikor a magával (illetve azonosulása következményeivel) meg hasonlított befogadó az íróra hárítja a felelősséget, ugyanakkor ebben az olvasatban meg is szűnik azáltal, hogy a szöveg végső referenciájaként Ellis lesz kijelölve.

A Patrick Bateman áldozataival vagy azok helyzetével azonosulók (nem szólva most a mazochista motivációra visszavezethető esetekről) főleg olyan érdekvédelmi szervezetek tagjai közül kerülnek ki, amely közösségek diskurzusukat az áldozat, a 'mártíromság', az elnyomás, a negatív diszkrimináció központi kategóriái köré szervezik.⁶² A másságukra visszavezethető megkülönböztetésük tudata (vagy tudatos elkülönbözödésük) lesz identifikációs eljárásaik fundamentuma. Érzékelve, hogy Patrick Bateman nem csupán embereket öl, hanem mintegy másságuk okán végez áldozataival⁶³, vállalnak sorsközösséget velük. (Holott ez az egyezés teljesen véletlenszerű.) A 188. oldaltól (a koldus megölése) eleve a szerzővel azonosítják Patrick Bateman, mivel identifikációs eljárásuk szükségszerűen megköveteli, hogy ha értelmezésük egyik pólusán (az áldozatok esetében) magukat jelölik ki referenciaként, a másik oldalon (Patrick Batemannél) is találjanak ilyen referenciát. Jóllehet Iser világosan kifejti, hogy „[A fikció] kommunikációs struktúráként sem a realitással, amire vonatkozik, sem lehetséges befogadói diszpozícióinak repertoárjával nem lehet azonos. [...] Kommunikatív jellegének konstitutív feltétele, hogy sem a világ, sem befogadói és közte ne legyen azonosság.”⁶⁴ Ennek figyelmen kívül hagyása az oka annak, hogy a szöveget személyük, érdekeik elleni támadásként értékelve mint nőgyűlölő szennyyrodalmat,

⁶² Vö. „When Tara Baxter became aware of American Psycho she was, as any feminist would be, disgusted and furious.”^{xiv} In: Tara Baxter: *There are better ways...*

⁶³ Ld. az idős homoszexuális férfi 235-236. [165-166.] oldalon és a prostituáltak 411-413. [289-291.], 431-436. [303-306.] oldalakon olvasható esetét.

⁶⁴ Az 'azonosság' iseri fogalma nem azonos a jaussi értelemben vett 'azonosulással', hiszen utóbbi alapvetően egy imaginárius folyamatot ír le.

a szerzőt pedig mint pornográfust említik a recepció – feminista horizontú darabjainak – nagyobb hányadában.⁶⁵ Láthatjuk tehát, hogy előzetes tételünk, miszerint egy szöveg horizontváltásaival hatást gyakorol az olvasó elvárási horizontjára, illetve hogy mindez a jelentésképzés folyamatát sem hagyja érintetlenül, az *Amerikai Psycho* kapcsán is teljesült. Nehezen képzelhető el, hogy akár egy olvasó esetében is elmaradjon e horizontváltás a 188. oldalon. Az igazi kérdés azonban inkább az, hogy az olvasó ezek után végigköveti-e a többi horizontváltást, és hogy milyen szerepet tulajdonít azoknak interpretációjában. Vajon egy tetteivel szemben morális értelemben közömbös ember bűnhődési igénye vagy a 'nők használati tárgyak'–felfogás helyébe lépő 'szerelem' ténye megérdemli értelmezői figyelmünket? Menti-e egy gyilkos tetteit, ha kiderül róla, hogy pszichopata, és maga is áldozata többszörös személyiségének, személyiségváltásainak? A 188. oldalon leírtak jelentősége kettős: egyrészt módosítja az addigi szövegről kialakult felfogásunkat, másrészt az olvasó megváltozott elvárási horizontjában mintegy szűrőként működve megakadályozhatja a további horizontváltások megjelenését.

Végeredményben ez azt jelenti (ha igaznak fogadjuk el azt a feltevést, hogy az olvasó esztétikai tapasztalatában közrejátszik valamilyen azonosulási eljárás), hogy irodalomszociológiai kutatás nélkül bizonyítottuk, hogy az identifikáció nagymértékben befolyásol(hat)ja a jelentésképzést. A megfelelő módszertani lépések (horizontváltás vizsgálata) alkalmazásával és a bizonyításhoz szükséges szöveghelyek megkeresésével úgy kerültük el az „olcsó pszichologizmust”, hogy sikerült a mű befogadását és hatását egy *objektíválható vonatkozási rendszerben* leírnunk.

A világszerű olvasat anomáliái (dekódolatlan szöveghelyek)

Az, hogy az *Amerikai Psychót* sokan „Hogyan öljünk nőt?”-kézikönyvként⁶⁶ kezelik, több szempontból is kérdéses szemléletre utal. Egyrészt egy műimmanens jelentésképzés kerül előtérbe; az a lehetetlenség tételeződik, miszerint lehetséges rekonstruálni a műbe rejtett eredeti szerzői szándékot, illetve, ha e szöveg kapcsán képesek erre, rekonstrukciójuk más esetekben is sikeres kell, hogy legyen. Másrészt az ilyen interpretáció során az elsődleges esztétikai tapasztalatra hagyatkozva, az azonosulás kudarca vagy az azzal járó veszélyérzet okán (pusztán tehát érzelmi indokokat szem előtt tartva), illetőleg egyetlen szempontot és bizonyos

⁶⁵ Vö. 7. lábjegyzet

⁶⁶ Vö. 7. lábjegyzet

szöveghelyeket kiemelve, elszegényedik a szöveg, és a megértésben kulcsszerepet játszó szöveghelyek és jelentésrétegek sikkadnak el.

De miről is van szó tulajdonképpen? Mindenekelőtt dekódolatlan marad a média és a fogyasztói társadalom összefüggéseinek ábrázolása. A média által közölt információk értéke a szövegben megkérdőjeleződik, mert bár a közlés módja objektív, az üzenet nem a tájékoztatás vagy a közlés, hanem a szórakoztatás célját szolgálja, s elsősorban a fogyaszthatósága alapján kerül a befogadó elé. (Ld. a Timothy Price által felolvasott híreket a 12-13. [4-5.] oldalon és a televízió műsorainak konstans jelenlétét.) Így maga a médium olyan intézményként konstituálódik, amely – a hitelesség végett – az objektivitás, a tényyszerűség látszatának fenntartásával csupán *szimulálja*⁶⁷ eredeti funkcióját. Ugyanez jellemzi a szereplők érintkezését is: nem az a fontos, hogy *mi* hangzik el, hanem hogy *milyen* előadásban:

„– Maga egy utálatos, ronda dög, a legszívesebben egyből leszúrnám és a vérében tapicskolnék – csak épp mosolygok hozzá.” (89.) [59.]⁶⁸

A dolgok valódi mibenléte helyett a külsín, a felszín és a (szó szoros értelemben vett) csomagolás számít:

„– Te nem is eszel belőle – kérdezi Evelyn aggodalmasan. Közben izgatottan repdes szinte a csokoládésziruppal borított vévészagtalanító fölött, s kanálát feltartva lecsapni kész: – Imádom a Godivát!” (477-478.) [336.]

Sőt, az az értelmezés sem kizárt, hogy a szimulációs eljárások nem csupán a történet, hanem a narráció szintjén is működnek, azaz a Patrick Bateman által elkövetett gyilkosságok elbeszélései csupán beteg képzeletének termékei, szimulákrumai lennének.⁶⁹ Képzelet és valóság (a szöveg lehetséges világa) határainak

⁶⁷ A szimuláció, a szimulákrum fogalmához ld. Jean Baudrillard tanulmányát: *A szimulákrum elsőbbsége* ford.: Gángó Gábor. In: Testes Könyv I. 161-193., különösen a következő meghatározást: „Szimulálni annyi, mint úgy tenni, mint, mintha lenne az, ami nincs.” 162.

⁶⁸ Ld. ezen kívül még a már idézett 137-138. [94-94.] oldalt, a 202. [141.], a 221. [154.] oldalakon Patrick Bateman megnyilvánulásait; a 286. [202.] oldalon a modellekkel folytatott beszélgetés és a 305.[216.] oldalon a Paul Owen és a főszereplő között lezajlott párbeszéd részleteit.

⁶⁹ Vö. Bán Zoltán András: *A nyomorultak* 280.

megállapítása olyannyira problémás feladat, hogy még az is kérdéses, van-e értelme alkalmazni ezt az oppozíciót. A főhős újabb és újabb hallucinációkról számol be⁷⁰, mígnem már maga sem tudja megkülönböztetni a való világot látomásaitól:

„És bár nem vagyok róla meggyőződve, hogy nem hallucinálok-e, mintha zöld s vörös ruhába, manónak öltözött kis liliputi emberkék járkálnak föl s alá zöld stüszikalapban apró szendvicseket kínálgatva tálcán.” (259.)(182.).

Több alkalommal úgy érzi, mintha filmes forgatáson lenne, álmait, életét pedig mozihoz, üres filmszalaghoz hasonlítja⁷¹, a filmszerűséget az elbeszélés szintjén filmes terminusok használatával felkeltve:

„A kamera most a *Post* címlapját mutatja.” és „A kamera a járda felé fordul, és egy rút, koszos, hajléktalan vénasszonyt mutat [...]” (13-14.)(5.) és „A pincér meghozza az italokat – két üveg San Pellegrinót. Második jelenet.” (334.) [236.].

Talán itt érdemes utalni az MTV (Music Television) klipjei és a szöveg közötti párhuzamra: Ellis első szövegét, a *Nullánál is kevesebbet* az első MTV-regénynek kiáltották ki megjelenésekor; a könyvben nemcsak a szereplők nézik állandóan a Music Television műsorát, Ellis a mű szerkezetét is a videóklipkéhez igazította, „gyors vágásokkal” dolgozva jelenetet jelenetre halmoz. Az *Amerikai Psycho* struktúrájában méltó utódja a *Nullánál is kevesebbet*nek – bár az MTV-motívum itt kevésbé érvényesül⁷² –, mégis, az összehasonlítás jogosult: az MTV és más könnyűzenei adók üzletpolitikájában⁷³ ugyanis egyre inkább a 'kicserélhetőség' számít, az, hogy a fogyasztó nézők folyamatosan motiváltnak érezzék magukat más-más előadók – újabb és újabb, jóllehet néhány alapvető klisére, technikára és vágásra épülő– klipjeinek befogadásakor. Ugyanez a kicserélhetőség érhető tetten motivikusan a szövegben: a szereplők öltözködésükben, viselkedésükben, szokásaikban úgy hasonlítanak egymásra, mint (kis túlzással) egyik popegyüttes 3,

⁷⁰ Vö. 126., 210., 563. [86., 146., 395.]

⁷¹ Vö. 163., 284., 430., 487., 489., 527. [114., 200., 303., 343., 345., 349., 371.]

⁷² Vö. 21., 179. [11., 125.]

⁷³ Vö. Will Straw: *Popular Music and Postmodernism in the 1980s*, különösen 9. In: *Sound & Vision (The music video reader)* Edited by Simon Frith, Andrew Goodwin and Lawrence Grossberg. Routledge, 1993, London – New York 3-21.

5 perces klipje a másikéhoz. A hasonlóság olyan jelentős, hogy a szereplők minduntalan összetévesztik egymást – a szövegben ötvennél is több (!) ilyen szituációval találkozhatunk –, sőt, amikor az utolsó előtti fejezetben egy taxis Patrick Batemanben felismerni véli egyik társa gyilkosát, nem lehetünk biztosak abban, hogy valóban az ő számlájára könyvelhető el ez a gyilkosság. Ahogy maga Patrick Bateman mondja: „Avagy: végtére is mindenki felcserélhető akárkivel.” (538-539.)[379.]

Tartalom és nézőpont

A klasszikus irodalomtörténeti hagyomány megszabta olvasói szokások munkáló jelenléte érhető tetten, amikor a pornográfiát és az erőszakot mint öncélúságában elítélendő jelenséget kiemelik a kontextusból – így a szöveget különösebb 'mondanivaló' nélküli szórakoztató ponyvairodalomként aposztrofálva nem sok esélye marad, hogy a jelen vagy a jövő kánonjába bekerüljön. Közben nemcsak egyes szövegrétegeket hagy figyelmen kívül az ilyen olvasat, hanem azt is, hogy az *Amerikai Psycho* korántsem a borzalmak naturalista leírásában hoz újat (hiszen a pornográfia és az erőszak összefonódásának jól ismert – bár nem kanonizált – hagyománya létezik az irodalomban, elég, ha de Sade márki írásait vagy Apollinaire kisregényét idézzük fel⁷⁴), hanem ezek *előadásmódjában*. A szöveg arra a kultúra által legitimált befogadói pozícióra kérdez rá, ahonnan az erőszak, a pornográfia fogyasztható, s mint ilyen, kíváncsú. Az *Amerikai Psycho* olyan nézőpontot kínál, amit elfoglalva az olvasó nem dőlhet kényelmesen hátra *voyeur*ként kontemplálva az eseményeket, hiszen az E/1-es, jelen idejű narráció nehezebbé teszi az egyes jelenetek és a befogadó személye közötti megfeleltetéstől való elvonatkoztatást. Ez – a tartalom morális, ideológiai elítélése és a nézőpont szempontjának háttérbe szorítása – nagyon is a klasszikus irodalomtörténeti hagyomány szabályai szerint kanonizáló közösségek működésére emlékeztet: gondoljunk csak a Jauss által is példaként felhozott *Bovaryné* esetére, amit a tartalom szeméremsértő jellege okán pereltek, holott 'csak' az történt, hogy Flaubert egy új szemléletmód felhasználásával az olvasóra bízta annak eldöntését, hogy a házasságtörést elkövetett nő elítélhető-e például a többi szereplő erkölcséhez képest. Flaubert narratív technikája – akárcsak Ellisé – a mű–befogadó viszonyát alapvetően befolyásolja, hiszen a befogadó kizárólag magára számíthat értelmezésekor. Jelen esetben az olvasótól függ, hogy azonosul-e a cselekvő

⁷⁴ Sade márki: *Justine avagy az erény meghurcoltatása* ford.: Vargyas Zoltán. Európa Könyvkiadó, Bp., 1989. és Apollinaire: *Tizenegyezer vesszőcsapás* ford.: Pelle János. Betűvető, Bp., 1990.

személyekkel, elfoglalva például az elbeszélői funkciókkal felruházott főszereplő pozícióját; hogy képes-e túlemelkedni esetleges személyes csalódottságán vagy veszélyérzetén, vállalva a dialógust a szöveggel.

Az *Amerikai Psycho* olyan kérdő szöveg, amely a klasszikus realizmus korpuszának néhány jellegzetességére rájátszva látszólag problémamentes fogyasztást ígér. A klasszikus realizmusban – Belsey szerint – a történet szintjén „leggyakrabban a gyilkosság, a háború, az utazás vagy a szerelem a bonyodalom forrása. Majd a történet elkerülhetetlenül a lezárás felé halad, ami egyben feltárálás is: az enigma feloldódik, s helyreáll a rend, melyet a történet eseményeit megelőzőnek hitt rend újraalkotásként vagy továbbfejlődésként értelmezünk”.⁷⁵ E szöveg azonban csak ígér, de nem teljesíti be az olvasó elvárásait. Az E/1-es, jelen idejű elbeszélést az önéletrírás tradicionális formái jegyeiként felfogó hagyományról korábban már szoltunk⁷⁶ : az író autobiográfiája helyett azonban egy fiktív pszichopata gyilkos „vallomását” kapjuk, ahol a történet Patrick Bateman állapotváltozásaival írható le. Az állapotváltozások tagolásában a ’zenekritikus’ fejezetek segítenek: a Genesis, Whitney Houston és a Huey Lewis and the News életművét méltató fejezetek négy részre bontják a szöveget, megadva az egyes részek kezdő- és/vagy végpontját. Az első rész végére a hajlamait és Patrick Bateman másodlagos személyiségét többé-kevésbé kontrolláló elsődleges személyiség végül eljut az első erőszakos tettig (187-188.)(131-132.), a második részben a másodlagos személyiség a domináns mind az elbeszélés, mind az események szintjén, a harmadik részben a gyilkoláson kívül új alternatívák merülnek fel (ld. a *Vacsora a titkárnőmmel* c. fejezetet, (363-377.)(256-266.), sőt eljut saját ürességének konstatálásáig: „Ennek a Kimballnak sejtelve sincs róla, hogy mennyire üres vagyok.” (389.)(274-275.), és a bűnhődés igényéig: „[...] és elhatározom, hogy közkinccsé teszem azt, ami mindeddig csupán az én magántébolyom volt [...]” (500.)(352.). A negyedik részben ennek az igénynek a kudarcáról olvashatunk, a főszereplő nem tudott kilépni tébolyából, amit az is jelez, hogy a regény záró fejezetében a szereplőkkel a már jól ismert Harry’s bárban találkozunk, visszatérve a történet első helyszíneinek egyikéhez. A főszereplő tetteinek mozgatórugóiról (a szöveg egyik enigmájáról) végül semmivel sem tudunk meg többet, mint a regény elején; az enigmának nincs feloldása. (Valószínűleg pszichopatológiaiailag jól dokumentálható a gyilkosságok pszichés háttere, hiszen

⁷⁵ Vö. Catherine Belsey: *A szubjektum megszólítása*, 25. ford.: Pete Klára. In: Helikon 1995/1-2. 14-41.

⁷⁶ Vö. Dorrit Cohn idézett megállapítása a 10. oldalon.

Patrick Bateman többször dühről, kínzó indulatokról számol be, amelyeket már egyetemi évei alatt sem tudott mindig kontrollálni. Itt azonban a cselekvés tudatosságára gondolok, mikor a tettek mozgatórugóinak hiányát említem, arra, hogy a gyilkosságok jó része improvizatív jellegű, illetve arra, hogy a megtervezett esetek kapcsán is erősen kétségbe vonható az, hogy a szereplő elsődleges énje tartja ellenőrzés alatt az eseményeket.)

A regény kezdő- és zárómondata végképp megerősíti gyanúnkat, hogy a szöveg referenciális struktúrája csapda: az ábrázolt tárgyiasságok nem azonosíthatók referenciákként az aktuális világ elemeivel. A „KI ITT BELÉPSZ, HAGYJ FEL MINDEN REMÉNNYEL” a „NEM KIJÁRAT”-tal kiegészülve Dante *Isteni színjátéka* parafrázisaként jeleníti meg a szöveget: míg azonban Danténál a világ hármass felosztású (Pokol, Purgatórium, Paradicsom), addig itt csupán Patrick Bateman pokoljárásának lehetünk tanúi. A „NEM KIJÁRAT” ugyanakkor élesen elhatárolja a klasszikus realista regénytől: a történetnek nincs *lezárása*, az olvasó pedig nem úgy kerül megértésbe, mint a klasszikus realista regények esetén, amely általában egy olyan mintát követ, ahol „a történet során a három diszkurzus [a tételezett szerzőé, az elbeszélő főhőse és az olvasóé] konvergál, hogy végül az olvasó látszólag extradiszkurzív értelmezését és ítéletét erősítse meg.”⁷⁷ Harmadsorban – és ez a jelentés vonatkozik a szöveg referencialitására – nemcsak a főszereplő számára nincs kijárat, kilépés az események sodrából, de az olvasó sem használhatja a szöveg zárását a valóságra néző kijáratként. Azaz a jelölők sorából nem léphetünk ki a valóságba, mindig csupán egy másik, újabb jelölőkből álló – pl. az *Amerikai Psychó*ról szóló kritikai – diskurzusba.

„A klasszikus realista fikció egyenesen 'megszólítja' [interpellate] az olvasót, neki címezi magát, s eközben felkínálja számára az ideológiában létező szubjektum (az ideológia szubjektumának) pozícióját – azt a pozíciót, amelyből a szöveg a 'legnyilvánvalóbban' megérthető.”⁷⁸ Az *Amerikai Psycho* ezzel szemben – azáltal, hogy az ideológián kívül létező, tehát nem a társadalom értékeivel összhangban cselekvő Patrick Bateman a főszereplő – a szubjektumot szervező ideológiára kérdez rá. Mivel a klasszikus irodalomtörténet hagyományai szerint értelmező közösségek az „*Ideológiai Állami Szervezet*” természetes szövetségesei⁷⁹, érthető módon nem áll érdekükben kanonizálni az ilyen és ehhez hasonló *kérdező* szövegeket, hiszen azzal saját működésüket tennék kérdésessé.

⁷⁷ Vö. Belsey: *A szubjektum megszólítása* 32.

⁷⁸ Vö. uo. 15.

⁷⁹ Vö. uo. 16.

Láthattuk, hogy a klasszikus irodalomtörténet által meghatározott olvasói szokások és az *Amerikai Psycho* recepciójában fellelhető világszerű olvasatok között több ponton világos megfeleltetések mutathatók ki (az értelmezés folyamán a tartalom több szempontból is egyoldalú kiemelésével a szöveg eseményjellegének elsikkasztása, a szöveg nőgyűlölő és a szerző pornografikus voltának tényként való elkönyvelése; a módszertani indoklás hiánya; a klasszikus művek kánonjának védelmében az *Amerikai Psycho*, mint kortárs alkotás kanonizálhatóságának elvetése), amiből arra következtethetünk, hogy a klasszikus irodalomtörténet hagyománya a tudományos életben és az oktatás rendszerében, ha mindenütt nem is, az általa kondicionált befogadói szokások révén még mindig érvényben van.

Összefoglalás

Dolgozatomban egy kortárs szöveg elemzésén keresztül annak kimutatására tettem kísérletet, hogy a mára már sok szempontból idejétmúlt klasszikus irodalomtörténet még mindig meghatározza bizonyos olvasói rétegek befogadói aktusait. Az *Amerikai Psycho* recepciójának néhány jellegzetes és általános vélekedést tükröző darabjából kiindulva megpróbáltam feltárni azokat az okokat, amelyek felelősek lehetnek a szöveg szélsőséges megítéléseért. A referenciális réteg, az ironia alakzata és a narratív struktúra részletes vizsgálatával megállapítottam, hogy a szöveg látszólag a klasszikus realizmus hagyományába próbál betagozódni, valójában e korpusz jellegzetességeit imitálva az olvasó stratégiájának helyességére kérdez rá. Az azonosulás esztétikai élvezetének ígéretével olyan pozíciót teremt a befogadó számára, ahonnan – optimális esetben – képes lesz szerzői intenciók híján, csupán a maga előzetes tudására hagyatkozva (saját elvárási horizontját a szöveg horizontján lezajló módosulásokhoz igazítva egyúttal) megértésbe kerülni. Dolgozatom fő tanulsága annak felismerése, hogy ez a megértés csak akkor jöhet létre, ha az értelmezés folyamán tartalom és nézőpont szempontja egyaránt érvényesül, s elsődleges esztétikai ítéletünket érvekkel próbáljuk meg alátámasztani. Végül rámutattam, hogy a klasszikus irodalomtörténet befogadásra vonatkozó szabályai és aktuális szövegünk recepciójából kikövetkeztethető alkalmazott olvasói aktusok között ok-okozati viszony fedezhető fel, amely arra utal, hogy a recepcióesztétikailag megalapozott irodalomtörténeti szemlélet a gyakorlat síkján még nem volt képes a klasszikus irodalomtörténet kondicionálta normákat teljes egészében felváltani.

Az idézetek magyar fordításai

- i. A Time és a Spy magazinok a könyv publikálása előtt részleteket közöltek belőle. A Time egy olyan passzust választott, amelyben egy nőt élve megnyúznak, a Spy pedig egy jelenetet, amelyben a narrátor levágja egy áldozata fejét és közösül vele.
- ii. Másnap aggodalmam visszatért. Miután büntettem ott ragyogott a Santa Cruz Sentinel címlapján, jónéhány hétre el akartam bújni a szobámba (jóllehet még csak nem is voltam szobafogságban). „SZERETNÉM BRET EASTON ELLIST MEGNYÚZVA ÉS MEGKÍNOZVA LÁTNÍ -- mondja a tiltakozó Tara Baxter”, szólt a nagybetűs idézet.
A szavaimat kiragadták a szövegkörnyezetből. Amit valójában azelőtt mondtam, a következő: Sokkal jobb módszerek is vannak Bret Easton Ellis kezelésére, mintha csak cenzúráznánk. Inkább szeretném élve megnyúzva látni egy patkánnyal a végbelében, nemiszervétől megfosztva és azt egy serpenyőben megsütve, nemcsak egy élő közönség előtt, de egy videókamera előtt is. Ezeket a videófelvevételeket művészet és szabad kifejezés címszóval árusíthatnánk, és hozzáférhetőek lennének bármely videókölcsönzőben, könyvtárban, ital- és éjjel-nappali boltokban. Ellis félelméből és fájdalmából profitálhatnánk, ugyanúgy, ahogy a könyvesboltok megszedik magukat a nők megerőszkolásából, megkínzásából és megcsonkításából.
- iii. Azt hiszem, sok ember számára az Amerikai Psycho azért problémás, mert nem referenciális narratíva. A regény „fikciós” narratíva, és olyan közegbe lép be, ahová az ilyen művészet általában nem szokott.
- iv. A könyv olvasóinak egyike nőgyűlölő szemétnak titulálta azt.
- v. Ez csak egy újabb Hogyan-öljük-nőt?-kézikönyv a minduntalan gyarapodó speciális érdekcsoportnak, a jó öreg amerikai nőgyűlölőknek.
- vi. Ellis egy pornografikus, és ez a hitvány tízcentes ponyvaregény annyit sem ér, mint a papír, amire nyomták – kár volt érte kivágni akár egyetlen fát is.
- vii. Még Norman Mailer is (aki legalább annyira kérkedik nőgyűlöletével, mint Ellis) azt gondolja, hogy Ellis gyenge író. Csak úgy, kíváncsiságból lefuttattam Ellis írását egy Flesch Index nevű számítógépes programon, mely az olvasmányosság és íráskészség tekintetében erőteljes középiskolás szintűnek értékelte. Talán kiment a divatból, hogy az ilyen újkeletű szerzőket megróják a rosszul elhelyezett vesszőkért, de végülis ez esetleg elvehetné az írástól a

kedvüket. De Ellis esetében a Vintage Books szerkesztői akkor cselekedtek volna a leghelyesebben, ha egy jó nyelvtani kézikönyvre támaszkodnak.

- viii. [...] jó előjel[nek láttam], hogy Ellisnek határozottan sikerült elhelyezni regényét a világban, a 80-as évek végének és a 90-es évek elejének Amerikájában.
- ix. Ellis véget nem érő pszicho-blabla stílusa öntetszelgő és egomán. Ellis az őt helyettesítő főhősön, Patrick Batemanen keresztül él és öl.
- x. Bárhogy is nevezzük azonban ezt a tételezett szerzőt, 'tényleges szerzőnek' vagy – a nemrégiben Kathleen Tillotson által felelevenített terminust alkalmazva – a szerző 'második énjének', nyilvánvaló, hogy a kép, amelyet az olvasó a tételezett szerző ezen jelenlétéről kap, egyike a legfontosabb szerzői hatásoknak. Bármennyire is személytelen próbál maradni a szerző, olvasója szükségszerűen megalkot egy képet az ebben a stílusban író tényleges szerzőről – és természetesen ez a tényleges szerző soha nem marad semleges minden értékkel szemben.
- xi. A szerző különböző megképződései közötti eltérések akkor válnak a legnyilvánvalóbbakká, mikor a második én nyílt, beszélő szerephez jut a történetben.
- xii. Az esztétikai magatartásban megvalósuló és a rajta keresztül végbemenő identifikáció egy egyensúlyi állapot, ahol az ábrázolt figurától való túl nagy vagy túl kis távolság közömbös elkülönüléshez vagy érzelmi összeolvadáshoz vezethet.
- xiii. A hőssel való azonosulás nem meríti ki az esztétikai identifikáció lehetőségeit. Az ábrázoltakkal való azonosulás megvalósulhat más fontos figurák személyén vagy egy meghatározó szituáción keresztül, melyek különösen a szöveg megtapasztalásának első szintjét jellemzik.
- xiv. Amikor Tara Baxter elolvasta az Amerikai Psychót, mint ahogy minden más feminista is tette volna, undorodott és dühös volt.

Felhasznált irodalom:

ABÁDI NAGY Zoltán. 1994. *Az amerikai minimalista próza*. Budapest:

Argumentum Kiadó.

- ALMÁSI Miklós. 1995. *A yuppie esete a darált hússal*. In: Kritika 1995/1. 20.
- American Psycho more than it seems*. 1991. In: The Tech.
Elérhető: www.geocities.com/Athens/8506/Ellis/psychoreview.html
- ATKINSON, Richard C. et al. 1999. *Pszichológia*. Budapest: Osiris Kiadó
- BARTH, John. 1990. *Néhány szó a minimalizmusról*. In: Nagyvilág 1990/5. 736-741.
- BAUDRILLARD, Jean. 1996. *A szimulákrum elsőbbsége*. In: Testes Könyv I. (szerk.: Kiss Attila Atilla et al.) Szeged: Ictus Kiadó. 161-193.
- BAXTER, Tara. 2000. *There are better ways of taking care of Bret Easton Ellis than just censoring him*.
Elérhető: www.nostatusquo.com/ACLU/Porn/Ellis1.html
- BÁN Zoltán András. 1995. *A nyomorultak*. In: Holmi 1995/2. 279-282.
- BELSEY, Catherine. 1995. *A szubjektum megszólítása*. In: Helikon 1995/1-2. 14-41.
- BOCSOR Péter. 2000. *Néhány szó az újrealizmusról*. In: Literatura 2000/3. 331-338.
- BOOTH, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press
- COHN, Dorrit. 1996. *Áttetsző tudatok*. In: Az irodalom elméletei II. (szerk.: Thomka Beáta) Pécs: Jelenkor Kiadó. 81-193.
- DE MAN, Paul. 1999. *Szemiológia és retorika* In: Az olvasás allegóriái (Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben). (szerk.: Fogarasi György) Szeged: Ictus Kiadó. 13-34.
- FOUCAULT, Michel. 1999. *Mi a szerző?* In: Nyelv a végtelenhez – Tanulmányok, előadások, beszélgetések (szerk.: Sutyák Tibor) Debrecen: Latin Betűk. 119-147.
- GADAMER, Hans-Georg. 1984. *Igazság és módszer: egy filozófiai hermeneutika vázlat*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- GENETTE, Gérard. 1996. *Az elbeszélő diszkurzus*. In: Az irodalom elméletei V. (szerk.: Thomka Beáta) Pécs: Jelenkor Kiadó. 61-98.
- INGARDEN, Roman. 1977. *Az irodalmi műalkotás*. Budapest: Gondolat Kiadó
- Interview with Bret Easton Ellis*. 1998. In: The Onion.

Elérhető: <http://avclub.theonion.com/avclub3510/avfeature3510.html>

- ISER, Wolfgang. 1996. *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete*. In: Testes Könyv I. (szerk.: Kiss Attila Atila et al.) Szeged: Ictus Kiadó. 241-264.
- JAUSS, Hans Robert. 1981. *Az irodalmi hermeneutika elhatárolásához*. In: Helikon 1981/2-3. 188-207.
- JAUSS, Hans Robert. 1984. *Interaction Patterns of Identification with the Hero*. In: Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics. Minnesota: University of Minnesota. 152-188.
- JAUSS, Hans Robert. 1999. *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. (szerk.: Kulcsár-Szabó Zoltán) Budapest: Osiris Kiadó.
- KÉKESI Kun Árpád. 1996. *Az értelem(hiány) keresztútjai – Bret Easton Ellis Amerikai Psycho című regényének néhány kultúrfilozófiai vonatkozása*. In: Literatura 1996/2. 277-286.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő. *Bret Easton Ellis: Glamoráma*. In: Élet és Irodalom 2000/34. 17.
- STRAW, Will. 1993. *Popular Music and Postmodernism in the 1980s*. In: Sound & Vision (The music video reader) (szerk.: Simon Frith et al.). London – New York: Routledge. 3-21.
- SZABÓ G. Zoltán és SZÖRÉNYI László. 1997. *Kis magyar retorika* (Bevezetés az irodalmi retorikába). Budapest: Helikon Kiadó.
- WELLEK, René. 1995. *Az irodalomtörténet bukása?* In: Bevezetés az irodalomelméletbe. (szerk.: Dobos István) Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó. 153-162.

Sárközy Bence

„A SUPER MARIÓBAN AZ A LÉNYEG, HOGY AZ ÉLET
TÜKRÖZŐDIK BENNE”¹

„Aki Amerika földjére lép, az még ma is ebbe az «életmód-vallásba» csöppen, amiről Tocqueville beszélt. A száműzetés és a belső emigráció kikristályosították az életmódnak, a sikernek és a cselekvésnek mint az erkölcsi törvények mély illusztrációjának ezt a materiális utópiáját, és bizonyos értelemben primitív színpaddá formálták.”

(Jean Baudrillard: Amerika)²

„Marry me girl be my fairy to the world
Be my very own constellation
A teenage bride with a baby inside
Getting high on information
And buy me a star on the boulevard
It's Californication (...)
First born unicorn
Hard core soft porn
Dream of Californication
Dream of Californication”

(Red Hot Chili Peppers: Californication)

„Túlzást akarok – mondja Didier. – Red Hot Chili Pepperst akarok. Energiát akarok.”

(B. E. Ellis: Glamoráma)³

„Úgy tűnt, az «ambivalencia» szó foglalja össze mindazt, amit egymás iránt érzünk...”

(B. E. Ellis: Glamoráma)⁴

¹ Bret Easton Ellis: *Glamoráma*, ford.: M. Nagy Miklós, Bp. 2000. Európa, 38.

² J. Baudrillard: *Amerika*, ford.: Tótfalusi Ágnes, Bp. 1996. Magvető, 97-98.

³ Ellis: *Glamoráma*, 90.

⁴ Ellis: uo. 130.

„Minél jobban nézel ki, annál többet látsz be”⁵ – nyilatkoztatja ki Victor Ward számos ízben Ellis *Glamorámájában*, és olvasóként a dolgunk, hogy hinni próbáljunk neki, egyfelől, mert a kinyilatkoztatásoknak ezt kell kiváltaniuk belőlünk, másfelől, mert hinni bizonyos értelemben *menő*. Menő abban hinni, ami menő, és menő annak hinni, aki menő, még akkor is, ha a narrátor a regényben azt úgyszintén többször is kinyilatkoztatja: „A menő nem menő. A nem menő a menő.”⁶; és ha már hivatkoznia kell, valamely „magasabb” autoritásra, akkor, ahová passzol, beékel egy életigazságot, mondjuk az egyik U2 számból: „*Lesiklunk a dolgok felszínén*”.

A regény narrátora huszonhét éves fotómodell, és kvázi sikeres. Ezek a tulajdonságai feljogosítják arra, hogy prófétáljon, hiszen ha nem is üdv-, mindenképpen szenvedéstörténet az övé, annak olvassuk⁷ mintegy. „Én egyszerűen csak szeretnék valami olyat csinálni, ami teljesen az enyém – mondom – Ahol nem vagyok... kicserélhető”⁸ –, és ez a szándéka az, ami a regény során folyamatosan ellehetetlenül. Mégis, mivel ő beszéli el, ő egyedül az is, aki értékelhet (úgyis, mint aki értéket adhat), és mi, olvasók vagyunk azok, akiknek ezeken a felszínes, de pontos értékeken keresztül kell górcső alá vennünk Victor Ward világát, a sztárok világát, vagyis voltaképpen valamiféle „isteni szférát” az olvasás közben egyre inkább ellehetetlenülő, *emberi* nézőpontunkból kiindulva. Ráadásul ezt az olimposzi miliőt a szöveg aprólékos tárgyábrázolása és dokumentáltsága ellenére is mitikus homály, pontosabban a hősök sematikus/nem-életszerű ábrázolása nyomán keletkezett homályosság lengi körül. Az általam olvasott magyar⁹ és idegen nyelvű

⁵ Ellis: uo. 359.

⁶ Ellis: uo. 28.

⁷ „A szöveg ráadásul úgy alakítja az implicit olvasó lehetőségeit, hogy a topmodellek árnyékában kezdetben ironikusan szemlélt Ward alakját később mind több részvét, sőt aggódó együttérzés övezzé.” – Kulcsár Szabó Ernő: *Bret Easton Ellis: Glamorama*, In. *Élet és Irodalom*, XLIV. évfolyam, 34. szám, 2000. aug. 25. (Ex Libris)

⁸ Ellis: *Glamorama*, 117.

⁹ Itt elsősorban a már idézett Kulcsár Szabó Ernő-írássra és a fordító, M. Nagy Miklós méltatására gondolok, melynek webes elérhetési helye: <http://www.c3.hu/~eufuzetek/1/7easton.shtml>. Ez utóbbiból származó, idevágó szövegrészlet: „Ellis végig bizonytalanságban tartja az olvasót: sosem tudni pontosan, hogy a megtervezett, forgatókönyvben megírt – persze, ki tervezte meg?, ki írta meg? –, filmszalagra vett történet a valóság mekkora részét fedi le; hogy mi van – van-e valami? – azon kívül, s az a valami hogyan szüremkedhet vagy robbanhat be a filmbe stb.”

recenziók mindegyike fontosnak tartja kiemelni, hogy jobbra eldönthetetlen a történetben, mi az, ami film, és mi nem az. „És valóban, a Glamoráma elfogulatlan – saját ideológiai értékeitől tehát a kanti értelemben szabad – befogadójának éppen egy olyan szövegvilágban kell eligazodnia, ahol tényleg nincsenek segítségére a referenciális olvasás szabályai. Egyszerűbben szólva képtelenség különbséget tenni a hőssel «valójában», illetve filmszereplői minőségében megtörténő események között. A regény megalkotottságának legfőbb különossége abban van, hogy az olvasást olyan narratív alakzatok részesítik esztétikai tapasztalatban, amelyek előbb fölépítik, majd észrevétlenül hatástalanítják is saját vonatkozathatóságuk szabályait. (...) Márpedig ha tisztán nyelvi és narratív eszközökkel eldönthetetlen a jelentésképzés irányultsága, a dolgok «megítélésében» érdekelt befogadó képtelen lesz alátámasztani olvasata «érvényét».”

Mivel úgy gondolom, hogy a meglehetősen európai, esztétizáló olvasás mellett egy jóval populárisabb, az érzelmes-akciós ponyván nevelődött, *beleélés*es olvasói attitűd is ellehetetlenül a szerep és élet, film és valóság, érték és már-vagy-még-nem-érték billegtetésében, a mindenkori olvasó számára a befogadási folyamatban, Victor Ward „meghallgatásán” kívül (és azon kívül, hogy elhiszi neki, a történet végül is majdcsak összeáll) már tényleg nem marad semmiféle aktív részvételi lehetőség.

„... minimalista látványt akarok, semmi spécit. Olyan félig indusztreált, félig elitiskolását.” Ahhoz, hogy egy regénynek ne legyen (intencionált) erkölcsi mondanivalója, nyelvének, minimum, minimalistának kell lennie; ahhoz pedig, hogy ez sikerüljön, úgy tűnik, minimum, amerikainak. Állításom igazolásaképpen remélhetőleg nem szükséges belebonyolódnom, mondjuk, Ellis *Amerikai Psycho*jának és Hazai Attila *Budapesti skizó*jának komparatív-stilisztikai bemutatásába, de ezt, ha kellene, sem szándékozom megtenni. Kimentem magam egy „úgy tűnikkel”, és csak annyit teszek hozzá, hogy ezt a meggyőződésemet nyilvánvalóan olvasmányélményeim alakították ki bennem. Triviálisan fogalmazva: regényszempontból Európa nem tudja azt – pontosabban nem úgy tudja –, mint Amerika, és ez azt is jelenti, hogy az olvasás szempontjából is különbözőek vagyunk. Az előzőeket figyelembe véve pedig nyilván én sem tudok nem európaiként olvasni, ami persze nem lehetetleníti el egyúttal azt is, hogy beszéljek erről, és ezzel együtt beszéljek a csodálat okán kiváltódott gyanúmról a *Glamoráma* kapcsán. Minderre a legalkalmasabb, azt gondolom, ha példával kezdem.

Van az a rész (IV./28.) például a regényben, ahol egy biszex szeretkezéséről számol be az elbeszélő. Amikor olvasom, az a gyanúm, hogy ezt ennyire egyszerűen/tárgyszerűen, hogy csak így a „dolgok felszínén siklik”, csakis a felszínt érinti, nem lehet. Nem tud többet, mint egy kamera. Külsőséges és közönséges:

akárcsak egy pornófilmben. Ugyanakkor a narrátor így éli meg a mondásban, olvasóként az elbeszélőben, az elbeszélésben: „A zuhany alatt állunk Jamie és Bobby közös fürdőszobájában, és Bobby megcsodálja, milyen szépen lebarnultunk ma a jachton, hogy milyen meghökkentően fehér a bőrünk ott, ahol a boxeralsónk eltakarta, és hogy milyen mintákat hagyott Jamie bikinije, szinte ragyog ez a fehérség a fürdőszoba félhomályában, zuhog le ránk a víz a masszív króm zuhanyfejből, és mindkettőnknek éles szögben feláll a farka, és Bobby elkezd verni a saját merev, vastag bránerét, feszesen lógnak alatta a tojásai, vállában megfeszülnek az izmok, ahogy dolgozik magán, és rám néz, találkozik a tekintetünk, és kásás hangon morogja: – A faszodat nézd haver! – és lenézek a saját farkamra, amit én is verek magamnak, és az izmos lábomban is gyönyörködöm közben...”¹⁰ A narrátor klipszerűen vezeti a tekintetem a saját, vagyis Victor Ward tekintetén keresztül, minthogyha kamera volna, és közben a tárgyi világ részeként azokat a kamerákat is lencsevégre kapja, amelyek őt filmezik. („Hol vannak ezek a fényképezők? Egyáltalán, ki fényképez itt?”¹¹) Ezen felül pedig magát is, mint tárgyat látja: az optika a gépet figyeli, aminek ő az optikája (tükör-ország). Egy kamera kalandozásai, akit Victor Wardnak hívnak, és aki mindent és mindenkit, aki vagy ami számára menő – és esetleg a kontraszt végett kevésbé menő – megörökít, még önmagát is (meta-kamera), és közben semmi töprengés, semmi „közben”, semmi helykitöltés, csak ami látszik, ami mutatja magát, és akként, aminek mutatja magát. A regényszereplők – természetesen a főhőst is beleértve – a saját karaktereiket alakítják, és elvitathatatlan tőlük az a profizmus, amellyel megformálják önmagukat. Szintúgy elvitathatatlan részükről az önelégedettség is, amely egy testépítő önelégedettsége: tudják, hogy jók, azért dolgoztak, hogy jók legyenek, az eredmény garantált, kézzelfogható. Jók, szépek, kemények, barnák, gazdagok, jólöltözöttek, kíváncsiak, híresek, elismertek, fotogének: menők. És mindez a külsőséges tökély barokk burjánzásában.

Ebben a regényben csakis leírás van és legfeljebb a már említett kinyilatkoztatások, a „valódi” dialógus a narrátor folytonos, szándékolt vagy véletlen *félreértései* okán minduntalan ellehetetlenül, ezen kívül pedig nincsen benne semmiféle jelentéskibővítő lélekelemzés. Ezáltal a külsőleges szemlélet által teremti meg a nyelv következetes felszínén maradását. Minden kívül van, bele sem próbál piszkálni az érzelmekbe, a sajátjába vagy az olvasóéba. „Minthogy a regényben bármi csak az őt helyettesítő jeleken keresztül válik megértett

¹⁰ Ellis: uo. 469.

¹¹ B. E. Ellis: *Amerikai Psycho*, ford. Bart István, 2001. Bp. Európa, 297.

tapasztalattá, a szimulakrumnak (itt az elbeszélés szövege, ott a videofölvételek, a filmezettség és a számítógépen manipulált fényképek) ez a kijátszhatatlansága egyszerűen fölszámolja másolat és eredeti elválasztásának lehetőségeit.”

Az egzisztencia-, az identitás-problémakör kvalitatív jellegű aspektusai legfeljebb a whisky, az étterem vagy az ing megvásárlásában nyilvánulnak meg, a kvantitatív pedig abban jelentkezik, hogy vajon egy példány létezik-e Victor Wardból. Ezt a problémakört mintegy beharangozza, hogy a narrátor találkáját a barátnőjével, Chloéval – a regény harmadik oldalán – a Doppelgänger’s nevű helyre beszéli meg. A későbbiekben állandóan ismétlődővé válik, hogy Victort összetévesztik valakivel, és több ízben olyan fényképeket is mutatnak neki, amelyek tudomása szerint nem róla készültek, pedig láthatóan ő van rajtuk. Legvégül sikerül sajátmagával/hasonmásával telefonon beszélnie, és arról a *másikról* az is kiderül, hogy mindenben átvette a szerepét, elvette a szeretőjét, a munkáját, a lakását, és most éppen ő a „Tuti Fiú”. Az *Amerikai Psycho* olvasmányélményével az emlékezetünkben könnyedén megsejthetjük már az elején, hogy a *behelyettesíthetőségi* problematika ezen a regényen is végig fog vonulni, mivel a *Psychó*ban a wall street-i yuppie-k – közülük is leggyakrabban a főhős-sorozatgyilkos, Patrick Bateman –, amikor összekeverik szándékoltan vagy véletlenül egymást, hallgatnak a másik/kapott névre, egyáltalán nem zavarja őket, tökéletesen betöltik egymás szerepét.

Hogy néhány vonatkozásban összehozható a két regény, azt többek közt egy olyan, figyelmet érdemlő szöveghely mutatja, ahol is megjelenik a *Glamorá*ban Patrick Bateman figurája, aki, úgy tűnik, gyilkolászva bár, de gond nélkül átvészelte a nyolcvanas éveket, és a kilencvenesekben is megállja a helyét. Talán még csak nem is öregedett. Lehet, hogy még mindig huszonhét éves, akárcsak Victor; mivelhogy úgy néz ki, ez a főhősök és a fontos emberek egyetlen elképzelhető életkora Ellis ábrázolt világában, és a huszonnyolcadikat betöltve bizonyos értelemben már mindenkinek vége¹².

„Patrick Bateman, aki egy halom újságíróval van, meg egy jól ismert filmproducer három fiával, odajön, kezét ráz velem, végigméri Chloét, megkérdi, mi van a klubbal, meg hogy nagy buli lesz-e holnap este, hogy Damien meghívta, a kezembe nyom egy szivart, és fura foltok vannak az

¹² „– »Milyen közel vagyok a halálhoz?« – Hallgat egy sort. – Nem hiszem, hogy ilyen dolgokra kell gondolnom huszonnyolc éves koromban. Nem hiszem, hogy ilyen dolgokra kellene gondolnom a Barney Greengrassban. – Hát, Bill, pedig tényleg huszonnyolc éves vagy.” – Ellis: *Glamorá*, 46.

öltönye hajtókáján – Armani, és kábé annyiba kerül, mint egy jobb fajta járgány.

Megy, mint a karikacsapás, haver – mondom.

Tudod, szeretek az események sűrűjében lenni – mondja, és Chloéra kacsint.¹³

Lényeges mindkét regény szempontjából az is, hogy – mint már utaltam rá, és a beidézett szöveghelyek is egyértelműen megmutatják – a főhősük a legjobb és legmagasabb körökben forgolódik. A hírességek világa tehát a regények háttere, vagyis az a világ, amelyről a hírek, ahogyan a nevek is folyamatosan születnek, és kopnak ki a használatból; folyamatosan van róla valamilyen hír – a hírek által minden egyes pillanatban jelen van. Victor Wardot ezért, csakúgy, mint Patrick Batemant az ebben a világban való jártassága, a beavatottsága teszi részben érdekessé a számunkra. Visszaulva tehát a dolgozatom legelejére, hiszünk abban, hogy Victor hírességekről szóló híreinek és a menőség aktuális transzparenszeinek – tusfürdőtől a nyakkendőig – hihetünk, hite(l)t érdemelnek, és főként, hogy feltétlenül tudnunk kell róluk. Vagyis olyanképpen, akárcsak a reklámokban vagy a bulvársajtóban, egyfelől van egy világ, amely azáltal létezik, hogy tudunk róla, másfelől vagyunk mi, akiknek kényszerű kötelességünk, hogy tudjunk róla, mert miről is kellene tudnunk, ha nem azokról, akikről/amikről mindenki tud. A hírességekről és az újnak deklarált dolgokról való ismeretszerzés szándékának legfőbb mozgatója, hogy nem akarunk *mások* lenni, mint a(z *informált*) többiek. Nem akarunk kívül maradni, kimaradni ebből a pompás, populáris, (amerikai típusú) földi mennyországból, ahol minden és mindenki – az is, aki/ami nem – menő, mert így mi is legalább egy kicsit annak érezhetjük magunkat. Meg akarjuk ismerni a mintát, hogy tudjuk, mi a divatos és mi nem az, és hogy kik azok, akiknek megadatott, hogy képviselhetik számunkra a divatot, mint a *menőség* aktuális manifesztációját, mint az időszerű minőséget. (A menőség tehát ebben a szóhasználatban a transzcendens témakörbe tartozó fogalom, a divat pedig – mint fenomen – ennek megfelelően a mitikusba.)

Csak hálánkkal adózhatunk a hírességeknek azért, mert lehetővé teszik a számunkra, hogy érdeklődhessünk irántuk, nyomon kövessük őket, és hálánk abban fejeződik ki, hogy érdeklődünk irántuk, vagyis megteremtjük számukra annak a lehetőségét, hogy ideig-óráig menők maradhassanak. Ők mutatják a fényt, amit látni akarunk. Kiszolgáltatottak, mivel hírességükkel minket szolgálnak ki. Akaratuk

¹³ Ellis: *Glamoráma*, 61-62.

szabadsága, a magánélet feltételei, saját érzelmeik kifejezésének és saját identitásuk alakításának szándéka szükségszerűen ellehetetlenül a vágyaink általi létezésük kényszerűségei, vagyis az ezeknek a vágyaknak való megfelelés kötelezettsége okán; mivel meg kell felelniük az őket kémlelő számtalan kamerának. („A vágy olyan dolog, amihez már jó régóta nem volt szerencsém...”¹⁴) Azt mondják róluk, és ők is azt mondják önmagukról, amit elvárunk tőlük, ezenfelül pedig a róluk szóló beszédnek megfelelőnek mutatják magukat. Azzá válnak, aminek mutatják magukat, azonosulnak a hír alanyával: ami csak róluk szól, azok ők. „Mi van akkor, Victor – Bobby nagy levegőt vesz és még jobban magához szorít –, mi van akkor, ha egy napon átváltoztál valakivé, aki nem vagy.”¹⁵

A Victor Ward által bemutatott világnak ezek a legfontosabb problémái; miközben ő csődöt mond mint személyiség, ezek a problémák beszélődnek el mögöttesként, hogy mintegy a bulvársajtó információtöredékeiből összeollózva, a narrátor érzelmeiktől mentes masinájának *tiszta* lencséje elé sorakoztatva nagyregény-struktúráként fogadhatunk be őket. Az elbeszélést a Batemanéhez hasonló végtelen aprólékosság, a pop-kultúrában való szinte akadémikus elmélyültség és up-to-date tájékozottság jellemzi. Victor Ward rövidke életrajzában a vezérfonal, melyre a kilencvenes évek eseményei, alakjai-alakzatai, eszméi és a korra jellemző esztétikuma(i) – az esztétikum fogalmát Baudrillard *A rossz transzparenciája*¹⁶ c. könyvének „Transzesztétika” fejezetében megfogalmazott jelentésben használok, ezért is engedhető meg a többes szám – felfűződnek, kialakítva ezáltal a nagyobb történetet, az összetartozás illúzióját. Azért használok az illúzió kifejezést, mert a rendszer, amely ily módon, ideiglenesen, mintegy csupán a tételezés szintjén létrejön, a regény végére szét is hullik. A narrátor egyre inkább nem tudja, hogy a története – amit mi a szakmai csúcsra kerülésétől a bukásig tartó rövidke életrajzszekciaként, azután pedig abszurd, hallucinatorikus felvillanásokban megjelenített leépülésként ismerünk meg – saját története-e, és amennyiben igen, mennyire az; vagy esetleg sokkalta inkább egy másik történet, másnak a története. „Hisz ahogyan a visszafelé számozott fejezetek folyamatosan elsorvasztják a történet referencializálhatóságának feltételeit, úgy a főhős sem kedvezményezettje már, hanem mindinkább áldozata szimulakrum és

¹⁴ Ellis: *Glamoráma*, 126.

¹⁵ Ellis: *Glamoráma*, 405.

¹⁶ Jean Baudrillard, 1997. Balassi Kiadó, 18-22. Baudrillard szerint (posztmodern) korunkban minden esztétikum má vált, ezáltal nem megszűnt az esztétika, hanem mindennek létrejött a saját esztétikája, vagyis minden dolog a saját magára jellemző esztétikai értékkel bír.

valóság fölcserélhetőségének”¹⁷. A fonál elvész, a történetben végül létre sem jött identitás-próbálkozás szertehullik. Victor nem tudja, hogy egy pokolian kegyetlen, emberség és érzelmek nélküli bűnbanda nagy összeesküvésének hálójába gabalyodott-e, melynek, olykor úgy tűnik, hogy végső mozgatója a saját apja – a történet szerint ez a legelfogadhatóbb koncepció a számára –, vagy a drogok és a szeszek, a felpörgetett élet hatására saját maga hullott szét annyira, hogy már nem képes többé a világot „élhető rendszerként” látni. Bizonytalan, akárcsak Patrick Bateman, akinek az áldozatai, ha csak a róluk hallható pletykákban is, de „tovább élnek” haláluk után a regényvilágban. A történet végére környezete már csak darabjaiban, kollázsszerűen, a kauzális összetartozás adta értelem hiányában érzékelhető Victor számára, és ezáltal a számunkra szintén. Az események tételezett, vagy inkább csak remélt linearitása az identitás, a személyiség linearitásával együtt menthetetlenül elvész; ezáltal a kilencvenes évek pop-kulturális ellentmondásossága és általában a pop-kultúra ellentmondásossága folyamatosan bukik ki az elbeszélésből, miközben előrehaladunk az olvasásban.

Amint a *Psycho* mellékszereplői/tárgyai a 1980-as évek tv-, film-, könnyűzene-, divat- és üzleti-politikai közszereplői, vagyis azok a híres emberek, akiknek a 80-as években volt hírértéke, úgy a *Glamoráma* a 90-es évekből merítve teszi ugyanezt, nem kevesebb alaposággal. A változás éppen csak annyi, amennyi ez idő alatt a valóságban történt (például a regényvilág megszerette a U2-t, és már nem „int” Bonónak senki, mint Patrick Bateman a *Psychóban*, mikor az énekes „lenyújtja a kezét” a színpadról, hogy menjen arrébb). A befogadhatóság szempontjait tekintve ez a témasajátság nyilvánvalóan következményekkel jár: a regény bizonyos tárgyainak és kijelentéseinek csakis azok számára fellelhető a referenciájuk, akik beavatottak a 90-es évek populáris hírvilágában. Ez nem jelenti persze az ebbe a körbe bele nem tartozók számára a regény világának olvashatatlanságát az olvashatatlanság szűkebb értelmében, viszont arra kényszerülünk, hogy bevezessük a szó tágabb értelmét a tárgyalt valósággal kapcsolatban. A *Glamoráma* „ideális olvasója”¹⁸ csakis egy a fent említett korszakba

¹⁷ K. Sz. Ernő: i.h.

¹⁸ Ellis regényének ideális olvasó-problematikája kapcsán érdekes lehet a szerző szájából elhangzó alábbi szövegrészlet a két részes (az első 1996. nov. 4., a második 1998. okt. 22.), Jaime Clarknak adott interjúból (<http://come.to/bretheaston>). „In fact the guy I dedicated American Psycho to, Bruce Taylor, couldn't even get through American Psycho; he said it was "too hard". He said he read the sex scenes. He also didn't want me to dedicate this book to him, once he found out what it was about (laughs) and he begged me to take his name off the dedication. The book had to be dedicated to him, mostly because he was the one person who really taught me what's funny and what's not. And I always looked at American Psycho,

beavatott amerikai lehet, rajta kívül az olvasás során mindenki Alizzá változik, és bolyongani kényszerül ebben a számára esetenként értelmetlen/jelentéstelen, olykor „csodás”, abszurd vagy természetfeletti panelekkel is operáló tükör-országban.¹⁹ Természetesen tehát az olvasó informáltságának mértékében változik, hogy minek és miképpen tud jelentést tulajdonítani. Az említett, ideális olvasótípuson kívül az összes többi interpretáló csodálkozó kultúr-turistaként kalandozik a regényvilágban(/regény-Amerikában), folyton-folyvást félreismerve, amit felismerni vél. Ez adja meg a regényvilág olvashatatlanságának – a referencia ismerete híján való olvashatóságnak – a tágabb értelmét. Ha nem értjük is, képesek vagyunk ezzel az aspektusával nagyvonalúan bánni, ahogy példának okáért Balzac *Elveszett illúziók* c. regényében sem elviselhetetlenül zavaró és ezáltal a továbbolvasást ellehetetlenítő tényező a számunkra, hogy a kor nyomdatechnikáját részletező szövegrészek átugorható, bő lére engedett csevegésnek tűnnek a történet cselekmény-követése szempontjából. Nagyrészt informálatlanságunk okán a *Glamoráma* szubkulturális és más-kulturális jelentéstartalmai éppúgy csodálatra késztetnek, mint Baudrillard *Amerikájában* az európai embert – aki nem tud nem turista lenni – az USA szembetűnő, ugyanakkor érthetetlen különbözőségei; vagyis kénytelenek vagyunk felismerni a számunkra rejtőzködő értelem mások számára való egyértelmű jelenlétét, a kultúrafüggő jelentéskülönbségeket. Ezen felül pedig a jelentés távolléte és a jelentő hely előttünk levőisége, denotálhatósága feszültségében olykor hajlamosak vagyunk többet sejteni, mint ami van. A meg-nem-érthetőség, az idegen/másik értelem egyfelől csodálatot vált ki belőlünk, a megértésből kimaradó turista csodálatát, másfelől gyanakvást a csodálatkeltő dolog idegenségével szemben. Gyanakvásunk képes akár olyan többletértelemmel is felruházni a szöveget, amellyel a referencia magabiztos ismeretével bíró ideális amerikai olvasó nem számol, és – a baudrillard-i európai-amerikai dichotómiát tekintve – nem is számolhat. Itt a jelentés-importálás ellehetetlenülése az, ami szerintem Ellis regényei kapcsán igazán izgalmas. Vannak jelentések, melyek Baudrillard szavaival: „nem hajlandóak átkelni az óceánon”. Például a regény tele

as sick as this might sound, as a really funny book. And I know that all the humor in that book comes from hanging out with this guy, Bruce Taylor, who still is the funniest person I know and he doesn't read books. He has a really dark, twisted sense of humor that I didn't have before I met him.”

¹⁹ „Ez azonban csalóka realitás. Bizonyos, egyre szaporodó motívumok már itt, ebben az első, könnyed részben lassanként kialakítanak valami dosztojevskiji-kafkai hangulatot, s a realitás síkja mellett a művet szinte észrevétlenül emelik meg a fantasztikum, a modern világot kísértetiesen leképező vízió szintjére.” – M. Nagy Miklós: uo.

van olyan poénokkal, melyek a beavatatlan olvasó számára – aki nem ismeri azt, akinek/aminek a kárára az elbeszélő humorizál – érthetetlenek, ezért (és azért, mert ugyanakkor felismeri az adott jelentéses szöveghelyet) pontos referencia híján (vagyis mert számára lokalizálhatatlan a referencia) hajlamos iróniát felfedezni ott, ahol az irónia lehetősége az utalás egyértelműsége miatt egy beavatott számára nyilván fel sem merülne. („Amennyiben az európai gondolkodásban a tagadás, az irónia és a szublimálás uralkodik, az amerikai gondolkodást a paradoxon uralja – a tökéletes anyagság, a mindig új evidencia, a kész tények legalizálásának paradox humora, a dolgok naiv láthatóságának humora mindig meglep bennünket, miközben mi magunk a déja-vu nyugtalanító idegenszerűségében és a történelem átláthatatlan, tengerzöld transzcendenciájában forgolódunk.”²⁰)

A világ-konstruáló tényezők helyesen-értésének lehetetlensége (mely egyúttal szükségyszerűen a másként-értés előidézője) az olvasás folyamán állandó jelenlétével az olvasás mint megértés kultúrafüggésére mutat, vagyis a másként olvasásra mint a másként megértés, az értelem-különböződés játékára.

Victor Ward a regény elején a megnyitásra váró új klubjának falán zavaró pettyeket talál, melyek jelenléte szerinte az összkép tökéletességének elrontását célozza. Válaszokat keres ezekre a pettyekre, lehetséges magyarázatokat. „– Victor, senki sem tagadja a pettyek létezését – mondja Peyton óvatosan. – De bele kell helyezned a pettyeket egy... ööö... szóval egy bizonyos kontextusba.”²¹ Victornak és a regény olvasójának eleinte szándékolt feladata a pettyek kontextusának megteremtése, vagyis az olvasat mint értelemmel bíró struktúra kialakítása: a hermeneuszisz, tehát a történet megértése, a tanulság(ok) levonása, a patchework-höz hasonlatosan tált információ-foltok struktúraként való fel/félreismerése – hírszerzés. Az olvasó úgy olvas, akárcsak Victor Ward, együtt olvas Victor Warddal, nem is tehetné másként, mivel ez Victor Ward története, vagyis az a linearitás, amiben az események kaotikus egymás-mellett-levőségét a narrátor a maga szemszögéből – egy darabig legalábbis – történetként ismeri fel, olyan történetként, melyről később kiderül, hogy nincsen, és nem is lehet vége. A koherencia nem jöhet létre, és a legbanálisabb magyarázat is oda van mondva az arcunkba (Victoréba és a miénkbe): „– Akarod tudni, hogy mire végződik ez az egész? – kérdezte Chloe, lehunyva a szemét. Bólintottam. – Vedd meg a jogokat – suttopta.”²² A kontextus, a beteljesülés már csak azért is végképp elhalasztódik,

²⁰ Baudrillard: uo. 108.

²¹ Ellis: *Glamoráma*, 17.

²² Ellis: *Glamoráma*, 655.

mivel a főhős destruktív magatartása főként efelé irányul. Amíg Patrick Bateman a külső világ kontextusán tesz folytonosan erőszakot elpusztítva egyes elemeit, Victor Ward önmagát pusztítja, ezáltal törli el a lehetőségét is a kontextus létrejöttének.

A *Glamoráma* narrátorának kedvenc regénye a *Végső kijárat*, és a szövegben ebből is a „Menekülés egy nejlonzacskó segítségével” c. fejezetet emeli ki²³. Mivel a környező szövegrészlet valószínűsíti a mű valós létezését, az olvasó(én) utánanéz az Interneten vagy másutt, hogy valóban van-e ilyen, nyilvánvalóan amerikai, kortárs bestseller, hiszen ez vallana a leginkább Victorra. És tényleg létezik egy ilyen című könyv, ráadásul 1997-es, ezen felül pedig valóban bestseller, csak hogy egyáltalában nem regény (és nincsen ilyen fejezetcíme a tartalomjegyzékben, hacsak nem az eset a „Bizarre Ways to Die” fejezeten belül tárgyalódik). A szerző Derek Humphry, a könyv angol címe: *Final Exit: The Practicularities of Self Deliverance and Suicide for the Dying*²⁴, és az eutanáziával kapcsolatos problémakörrel foglalkozik – egyáltalában nem a fikcionálás szándékával. Az opus kiválasztása a lehető legpontosabban vall Victor Ward személyiségéről, amely a regényben fokról-fokra széthullani látszik. „Ami számít, az az akarat, amely előidézte ezt a pusztítást, nem pedig a következménye, mert az csak dekoráció.”²⁵

A legutolsó fejezetben Victor Ward egy képet nézeget a Principe di Savoia

²³ „Mikor visszamentünk a Chateau-ba, CD-k heverték szanaszét a lakosztályban meg üres Federal Express csomagok. Úgy tűnt, az »ambivalencia« szó foglalja össze mindazt, amit egymás iránt érzünk, vagy legalábbis Chloe ezt mondta. Hajba kaptunk a Chaya Brasserie-ben, háromszor a Beverly Centerben, egyszer a Le Colonialban, a Nick Cage tiszteletére adott vacsorán, és még egyszer a House of Bluesban. Azt mondogattuk egymásnak, hogy nem számít, hogy kit izgat, hogy le van szarva, és tényleg könnyűnek is tűnt leszarni az egészet. Egyszer, amikor összevesztünk, Chloe leparasztozott, és azt mondta, kábé annyi bennem a becsvágy, mint egy parkolóőrben. Nem volt igaza, de nem tévedett. Ha épp a Chateau-ban kaptunk hajba, akkor utána nem volt hely, ahová mehettünk volna, csak a konyha vagy a balkon, ahol két papagáj élt, név szerint Blinky és Scrubby, a Hülye Locsogó. Chloe bugyiban feküdt az ágyon, a tévé fénye töltötte be a sötét szobát, a Cocteau Twins duruzsolt a sztereóból, és ezekben a szélcsendes órákban kimentem a medence mellé, rágógumiztam. Fruitopiát ittam, és a *Film Threat* egy régi számát elolvastam vagy egy regényt, a *Végső kijáratot*, újra elolvastam belőle a „Menekülés egy nejlonzacskó segítségével” című fejezetet. „Zérózónában” voltunk.” – Ellis: *Glamoráma*, 130-131.)

²⁴ Published by Dell Publishing a division of Bantam Doubleday Dell Publishing, Inc. New York, 1997. „It helped thousands by giving clear instructions to doctors, nurses, and families on how to handle a patient's request of euthanasia” – olvasható a könyv újbóli kiadásának hátlapján. (A szerző további, e témában írt kötetei: *Let me die before I wake: Hemlock's book of self-deliverance for the dying*, National Hemlock Society, 1991; és a *Supplement to Final Exit*, 2000)

²⁵ Ellis: *Glamoráma*, 415.

bárjában, a dekorációt. A kép egy hegyet ábrázol, melyet fű borít, és „hosszú fehér virágok pettyeznek”. A regény utolsó mondata: „A jövő az a hegy”. A hegynek van csúcsa, de miként a hegy, a csúc is a jövőben van, és ez a regény nem akar a jövőbe menni, nem akar elkalandozni a találgatások ritka levegőjű magaslataira, a jelent írja meg a maga sűrűségében. Bárhol fejezze is be, az utolsó pont utáni már nem érdekli, csak az, ami még most van. „... csillagok függnék az égen a hegy fölött, forogva izzanak. A csillagok igaziak.” A csillagok, ahogy a pettyek is igaziak. Csakis ezek léteznek az olvasás számára. A pettyek fogódzók a kontextus megteremtéséhez, nem egyetlen lehetséges kontextuséhoz, hanem különbözőekhez, megteremtve ezáltal a regényt mint olvasnivalót, és nem mint befejezni-valót, vagyis a regényt mint nyitott művet.

„– Mr. Ward, azt hiszem, ennek maga is az áldozata – teszi hozzá Palakon. Szóval azt akarja beadni nekem, hogy többé nem hihetünk semmiben, amit mutatnak nekünk? – kérdezem. – Hogy *minden* meg van változtatva? Hogy minden hazugság? És hogy ezt mindenki el fogja hinni? Igen, ez tény – mondja Palakon. Akkor mi igaz? – kiáltom. Semmi, Victor – mondja Palakon. – Különböző igazságok vannak. Akkor mi történik velünk? Változunk – vonja meg a vállát. – Alkalmazkodunk. Mihez. A jobbhoz? A rosszabbhoz? Nem vagyok benne biztos, hogy ezek a fogalmak még használhatók. Miért nem? – üvöltöm. – Miért nem használhatók? Mert senkit sem izgat, hogy mi a »jobb«. Sem az, hogy mi a »rosszabb« – mondja Palakon. – Senkit. Ma már minden más.”²⁶

²⁶ Ellis: *Glamoráma*, 565-566.

Sághy Miklós
„NEM ÉRDEKEL TÖBBÉ, MI A VALÓSÁG”
(BRET EASTON ELLIS: *GLAMORAMA*)

A jelenkori irodalomelméleti diskurzus meghatározó elképzelése, hogy egy szöveg értelmét nem a jelek valóságra referálása, hanem azok egymáshoz való viszonya határozza meg. Ennek alapját az a nyelvi rendszer biztosítja, melyben egy jel összetéveszthetetlen egyediségét csak az összes többi jeltől való különbözése garantálhatja, nem pedig valamiféle stabil referenciára való visszavezethetősége. Mindebből az következik, hogy a szövegnek nincs végső jelöltje, disszeminál, vagyis inkább szétszórja a jelentéseket, mint rögzíti, és hogy a jelölők olyan végtelen játéknak tekinthetők, melyben a jelentésadás aktusai alakot ölthetnek. Szövegen kívüli vonatkozási pontok hiányában azonban csak a szöveg retorikai alakzataiban manifesztálódó „igazságról” vagy „valóságról” beszélhetünk, melyek ennél fogva fikcionális természetűeknek tekinthetők csupán. Másképpen: a szöveg értelmét nem a „valósággal” kialakított viszonyban, hanem a jelölők folyton átalakuló relációiban kell keresni. Eszerint napjaink irodalomelméleti diskurzusában a referenciális olvasat olyan inadekvát stratégiaként tételeződik, mely egyirányúsítja az interpretáció folyamatát, illetve meggátolja a jelentésszóródás lehetőségét. Mindemellett elképzelhető a referencialitásnak olyan, szándékosan (túl)hangsúlyozott módja, mely miközben felkínálja magát a referenciális olvasat számára, elrejtje azokat a jelentésszinteket, melyek éppen ennek az előzetes elvárások által meghatározott olvasási stratégiának a végleges megkérdőjelezését hajtják végre. Közismert személy- vagy helynevek megjelenései például a szövegben azt az egyszerűsítési vágyat sugallhatják, hogy a textust olyan „valóság”-hoz rendelje hozzá az olvasó, mely legtöbbször maga is médiumok (mozifilm, TV stb.) által közvetített fiktív konstruktum csupán. Bret Easton Ellis *Glamorama*¹ című regénye különösen megfelelőnek tűnik ennek a problémakörnek a vizsgálatához, hiszen a szöveg jelölői sokszor pontosan rámutatnak „valós” alakokra és tárgyakra, miközben egy másik jelentésszinten radikálisan megkérdőjelezi azok szövegen (tágabb értelemben: nyelven) kívüli létét.

¹ Easton Ellis, Bret: *Glamorama*. Picador, London, 2000. Az idézetek oldalszámát e kiadás alapján jelölöm. A függelékben, ill. lábjegyzetben közölt fordítások többségének eredete: *Glamorama*. Fordította: M. Nagy Miklós. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000. A saját fordításokat külön jelölöm.

Az Ellis-regény bővelkedik az olyan jelölőkben, melyeknek mintha referencia-alapja volna egy reálisnak nevezett világban: TV csatorna-, márka-, színész-, modell-, zenésznevek. A reális világ tapasztalatához köthető olvasás esetleges csábítására ösztönözhet, hogy ezek a jelölők olyan tömegkultúra részét képezik, mely népszerű, széles tömegek számára elérhető médiumok közvetítésével formálódik. A filmek, TV-műsorok és képes magazinok egymás vonatkozási alapjává válva hoznak létre egy virtuális teret, melynek kölcsönös megerősítései elegendő alapnak tűnnek e közeg „valóság”-ként kezeléséhez. Fontos hangsúlyozni, hogy e „világ” – éppen kiterjedt közvetítettsége által – meglehetősen eltérő kulturális csoportok közös tapasztalatának alapja. Az élmény átfogó jellege tovább növelheti e világ realitás-érzetének fokát, miközben a (film-, hang-, írás-) *jelek* általi megjelenítettsége háttérbe szorul, észrevétlenné válik, minek végeredményeként létrejön a szimbolizáció totális tapasztalata, és az abszolút valótlanság valós jelenlétüként mutatja magát. Az Ellis-regény azzal, hogy a filmet, a filmezés aktusát kiemelkedő szerepű elemévé teszi; egy olyan médiumot helyez előtérbe, mely a tömegkultúra virtuális valóságának egyik legfontosabb alappillére.² Az nehezen kérdőjelezhető meg, hogy a szöveg központi pozícióban lévő motívuma a film és az általa létrehozott „valóság”.³ Az viszont már annál nehezebb feladatnak tűnik, hogy meghatározzuk, hány „film-valóságot” hoz létre a szöveg ((elő)feltételezve persze, hogy nem egyet), illetve hogy milyen viszonyban állnak ezek a világok egymással, továbbá, hogy milyen szerepe lehet ezeknek a „film-valóságok”-nak a szöveg fikcionalitásának vonatkozásában.

A filmezés motívumainak jelenléte és hatása látszólag fokozatosságot mutat a szöveg lineáris struktúrájában, vagyis mintha az olvasás előrehaladtával egyre mélyebbre hatolnánk a „film-valóság” birodalmába. Sőt, úgy tűnhet, eközben a film típusa is változik, hiszen az első fejezetben inkább egy MTV-s „valóságű” szappanopera (*The Real World*) forgatását jeleníti meg a szöveg, az első klubjának

² A *Glamorama* cím felidézheti a *glamour* szót, mely *film*technikai terminusként a (női) szépségnek és vonzerőnek a „valós” rovására történő tudatos kihangsúlyozását jelenti (vö. Idegen szavak kéziszótára. szerk.: Bákos Ferenc. Terra, Bp. 1967. 264.), illetve az angol *glamour* szóhoz köthető ’káprázat’, ’igézet’ ’(bű)bájlás’ jelentéseiben utalhat a film által teremtetett világ virtuális voltára.

³ Ezt igazolhatja még, hogy nemcsak a – Genette-i értelemben vett – történet szintjén jelennek meg ezek a motívumok, hanem fellelhetők a megformálás alakzataiban is. Például: „trying to light a joint the size of a very long roll of film” (157). [„próbál meggyújtani egy jointot, ami akkora, mint egy nagyon hosszú tekercs film” (227)], vagy a karakterek jellemzésében a szöveg gyakran filmszínészekre utal: „You look like Brad Pitt” (257) [„Úgy nézel ki, mint Brad Pitt” (363)] stb.

megnyitására készülő „Tutkó fiú”-ról („It Boy”), Victor Wardról, a második fejezettől azonban mintha egy kémfilm (paródia) felvételei kezdődnének. A fokozatosság elve azonban – mint ahogy arra az alábbiakban igyekszem rámutatni – nem tartható értelmezési stratégia, hiszen a regény lineáris szövegideje szerint később megjelenő működésmódok visszahatva a korábbiakra elbizonytalanítják az előzetesen kialakított olvasatokat. Az első fejezet kameráit olyan műsorkészítő társaságok stábjai kezelik és irányítják, mint a „Divatdosszié” („Fashion File”), a „Bulijánló” („Entertainment Tonight”) és az MTV. Továbbá vannak forgatócsoportok, melyek nem azonosíthatók, például a SoHo-t elárasztó filmkészítők: „The movies being shot all over SoHo tonight are backing up traffic everywhere” (134)ⁱ, vagy a Chloe főszereplésével készített reklámfilm munkálatait rögzítő másik forgatócsoport: „video cameras circling, filming a video of the making of the commercial” (99)ⁱⁱ. Ezek a stábok, akár azonosíthatók, akár nem, első megközelítésben úgy tűnhet, televíziós társaságoknak készítenek életszerű, meglehetősen mesterkélt, de nem megrendezett anyagokat. A „valódi” játékfilm forgatása a klub megnyitásának botrányos eseményei után veszi kezdetét, mellyel egyidejűleg szerepet kap⁴ a szövegvilágban a rendező és az eseményeket többé-kevésbé meghatározó forgatókönyv. Ettől kezdve Victor Ward egy olyan mozifilm karakterévé válik, amelyet amerikaiak készítenek egy Félix nevű operatőr vezérletével, akivel Victor, ahogy az események előre haladnak, többször is szóba elegyedik. Az amerikai filmkészítők mellett azonban (a 4. fejezet 33. szakaszától kezdve) egyre inkább szerepet kap egy francia forgatócsoport, melynek dominanciája a jelenetek megörökítésében akkor válik látszólag teljessé, mikor az amerikai forgatócsoport munkája véget ér („the movi’s over, « Felix says »The production has been shout down. Everybody’s leaving tonight.»” (350)ⁱⁱⁱ), és Félixet felrobbantják (353). A stábok, bár feltehetőleg különböző filmeket forgatnak, gyakran mégis keresztezik egymás útját, és ilyenkor nehéz meghatározni, hogy ugyanazt a jelenetet veszik-e mind a ketten, vagy csak éppenséggel két, egymást határoló szcénát. E kérdés eldöntésekor további bizonytalansági tényező lehet, hogy mindkét csapat ugyanazokat a színészeket filmezi. A két forgatócsoport összehasonlításának komikus példája, mikor Victor egy bombával teli táskával „megszökik” az egyik stábtól a másikhoz, de lebukik, és ennek következményeként a két filmkészítő csapat tudomást szerez egymás létéről: „It’s a PA from the American film crew. (...) She is holding out the Prada backpack. I stare at the backpack. (...) »Victor?« she asks. »Here.« She hands me the Prada bag. »Oh

⁴ Mint később kiderül: ezt akár szó szerint is lehet érteni.

...yeah?» I take the bag from her. I immediately hand a bag to a PA on the French crew.” (328)^{iv}. A két stáb szerepének meghatározását tovább nehezíti, hogy nem lehet eldönteni, a Bobby terrorszervezete által végrehajtott robbantásokat melyik rögzíti, sőt az is elképzelhető, hogy létezik egy harmadik, a pusztítás képeinek dokumentálására specializálódott forgatócsoport: „By the time flashing blue lights of ambulances start arriving at the darkening scene, *the film crew* has packed up and disappeared and will show up later in the week at another designated spot. [saját kiemelés: S.M.]” (296)^v. Mindemellett feltételezhető, hogy Palakon is egy másik filmben, azaz nem az amerikaiban vagy franciában, szerepel, hiszen ezekben senki sem tud létéről (Felix: „Palakon’s not in the script” (232)^{vi}, francia rendező: „There is no Palakon. I’ve never heard that name” (470)^{vii}). Hogy utóbbi esetben is képrögzítésről, azaz filmről van szó, bármennyire is tagadja ennek tényét Palakon⁵, azt egyfelől azok a *felvett* képkockák bizonyítják, melyekről Jamie számol be halála előtt⁶, és amelyeken Palakon is megjelenik, másfelől pedig, hogy a Palakonnal való találkozáskor Victor felismer egy színészt egy másik jelenetből: „On the verge of trust, I realize that the inspector from Interpol is the actor who played the clerk at the security office on the QE2.” (407)^{viii}. A tévés stáboktól eltekintve tehát eddig négy (lehetséges) forgatócsoportról volt szó (francia, amerikai, robbantásokat rögzítők, Palakon-film készítői), ezeken kívül azonban meg kell említeni még Bobby „saját moziját”, melyet titokban forgat⁷, és amely leginkább az ún. snuff movie⁸ műfajához áll a legközelebb, hiszen e forgatásokon emberek kegyetlen lemészárlását veszik szalagra. Említettem már, hogy e forgatási munkálatok, gyakran átfedhetik egymást, pontosabban: nem tisztázható egyértelműen, hogy melyik forgatócsoport milyen jeleneteket rögzít. Ennek legfőbb oka, hogy a stábokat, a kamerák kezelő személyzetét nem jelöli, nem határozza meg egyértelműen a szöveg; megfigyelhető, hogy a „crew” vagy „camera” szó megjelenését legtöbbször a nyelvi alulspecifikáltság jellemzi:

⁵ „„No, Mr Ward,» Palakon says politely. »This is not *like* a movie and you are not being filmed.«” (373) [„- Nem, Mr Ward – feleli Palakon udvariasan. – Ez nem egy *izé*...nem film, és most magát nem filmezik” (520)].

⁶ „„I...watched...that scene...of you at the embassy«” (421) [„- Láttam... azt a jelenetet...ahogy ott voltál a nagykövetségen” (585)].

⁷ „I realized that maybe none of them [ti. az amerikai forgatócsoportból] knew about Sam Ho and what happened to him” (289) [„rájöttem, hogy talán egyikük sem tud Sam Horól, meg hogy mi történt vele” (407)]. Sam Ho volt ugyanis az első áldozat, kinek kivégzését videóra vették.

⁸ Snuff movie: véres (pornó)film, melyben – a jelenetek valódiságának hangsúlyozásával - gyilkosságot követnek el.

„video cameras circling” (99)^{ix}
 „cameras swinging around us” (384)^x
 „A telephoto lens slowly moves in on the Prada backpack” (305)^{xi}
 „a film crew is shooting something” (109)^{xii}
 „a camera crew’s setting up lights” (167)^{xiii}
 „A director has already yelled . »Cut«” (239)^{xiv}
 „a different film crew” (295)^{xv}
 „A film crew I haven’t seen before enters the room” (308) ^{xvi}
 „a film crew has followed Chloe” (408)^{xvii}
 Stb.

Az első három példában csupán a *camera* szavak jelennek meg metonimikusan helyettesítve a „kezelő személyzetet”, a többi példában pedig a határozatlan névelő utal az azt követő nyelvi egység (*crew*, *director*) szövegbeli vonatkozásának megállapítási nehézségeire vagy legtöbbször lehetetlenségére. A regény nem segíti az értelmezőt annak eldöntésében, hogy melyik forgatócsoport (kamera) melyik film „munkálataihoz” tartozik, ennek következtében nem alakíthat ki semmiféle biztos koncepciót a forgatásokról, vagyis hogy mely jeleneteket veszi föl egyik vagy másik forgatócsoport, illetve ezzel összefüggésben, hogy mi kerül az egyik film-valóságba és mi a másikéba.

Tovább nehezítheti a filmek határainak feltérképezését, hogy a negatívra rögzített események sem jelentik a filmfelvétel utolsó fázisát, hiszen a megörökített történések további módosítások, manipulációk, torzítások alapanyagaivá válhatnak. Victor például egyszer azon kapja Bentleyt, hogy számítógéppel jeleneteket alakít át: „Bentley adds motion blur (a shot of „Victor” jogging along the Seine), he’s adding lens flair (in a remote desert in eastern Iran I’m shaking hands with Arabs and wearing sunglasses and pouting, gasoline trucks lined up behind me), he’s adding graininess, he’s erasing people, he’s inventing a new world, seamlessly. . »You can move planets with this,« Bentley says. . »You can shape lives. The photograph is only the beginning«”. (357-358)^{xviii}. Hasonlóan elbizonytalanítóak lehetnek Palakon szavai is a filmek hitelét illetően: „just a movie. A special effect. Just a strip of film that was digitally altered.” (406)^{xix}. Manipulált jelek olyan konstrukciójaként jelenik meg így a film, melynek a valósághoz való viszonya teljességgel meghatározhatatlan. Mindennek az a következménye, hogy elbizonytalanodik az olvasó atekintetben, hogy mi az, ami igaz a szövegvilágban, és mi az, ami nem, mi az, ami díszlet, és mi az, ami nem. Más szavakkal: képtelen lesz

különbséget tenni között, ami „valójában”, illetve ami filmszereplői minőségükben történik meg a hősökkel. A szöveg megszünteti másolat és eredeti elválasztásának lehetőségeit, vagyis az olvasás (utólag mégiscsak) felismeri, hogy „számára mindvégig hozzáférhetetlenek maradtak a (fikcionált) valóság és a benne tematizált fikcióalkotás megkülönböztetésének ismérvei”⁹, melyek nélkül a referenciális olvasat lehetősége radikálisan megkérdőjeleződik. Ennek az alakzatnak a hatása alól azok a szövegrészek sem mentesülnek, melyek látszólag nem oly „fertőzöttek” a film-motivikával (főleg: az első fejezet 7. szakaszáig), hiszen a „valóság”/film opposzió felszámolása a filmen kívüliség lehetőségét is véglegesen aláássa. A film(ezés) motívumának paradoxona, hogy miközben a „valóságot” igyekszik rögzíteni/mutatni, addig csupáncsak jelek transzformációját végzi, vagyis a közvetítés látszatával rejt el a valós hiányát. Láttat, de (véglegesen) el is takar, vagyis hasonlóan működik, mint (a 4. fejezet legvégén) az időzített bomba mellé helyezett kamera (vö. 438.), hiszen amit rögzít, az egyben szét is veti a képkockákra merevített jeleket.

A szöveg – film-motívumok szerepe által – fókuszba helyezett fikcionalitásának természetesen a szubjektumpozíciók meghatározásában vagy éppen megkérdőjelezésében is fontos funkciója lehet. A másolat és eredeti, „valóság” és fikció elválaszthatóságának hiánya a szerep és színész opposziópár, illetve ezen keresztül a szerep és a (film)szerepben megjelenő szubjektum megkülönböztethetőségét is eltörli.¹⁰ A film, illetve annak alapjául szolgáló forgatókönyv kibogozhatatlan, körvonalatlan és vonatkozási alapjait vesztett világa válik szubjektum-konstituáló közeggé, így nem csoda, ha a hozzájuk rendelt szubjektumpozíciók lokalizálhatatlannak (Victor: „My situation? I don't have a situation.” (351)^{xx}) és centrum nélkülinek tűnnek („She's just a shell (...) and a voice says, You all are.” (425)^{xxi}). E jellemvonások elengedhetetlen feltételei annak, hogy a hősök egyszerre több filmben (világban) jelen lehessenek, illetve annak, hogy helyettesíthetőkké, pótolhatókká váljanak. Az „eredeti” és alakmás felcserélhetőségének ellentmondása, hogy a szövegvilágban senki sem az, akinek mutatja magát, mégsem több annál, mint aminek látszik. Ebből a szempontból ugyanis irrelevánsnak tűnik, hogy Jamie Fields vagy Lauren Hynde valójában önmaga-e, vagy csupán valaki, aki eljátssza Jamie Fields vagy éppen Lauren Hynde

⁹ Kulcsár Szabó Ernő: *Bret Easton Ellis: Glamorama*. In: Élet és Irodalom XLIV. évf. 34. szám, 2000. augusztus 25. 17.

¹⁰ Ennek groteszk példája, mikor egy színészt (?) lelőnek szerepe miatt: „an actor cast in the role of a young Algerian fugitive is shot to death outside a mosque” (320) [„egy színészt, aki egy fiatal algériai menekültet játszik, lelőnek egy mecset előtt” (449)].

szerepét.¹¹ A regény szavaival ugyanez: „»No one's being themselves, everyone's so phony,« Bobby said »Shhh« and then whispered »That is being themselves.«” (310)^{xxii}. Más a helyzet Victor esetében, aki leválni látszik helyettesítőjéről, hiszen míg New York-i alakmása tökélyre fejleszti a szerepelvárások kielégítését, annyira, hogy szinte már a filmezettség illúzióját is kiküszöböli, addig az „igazi” (?) Victor egyre inkább a film létrehozta világ peremére sodródik, sőt mintha át is lépné annak határát¹². Ez azonban csak a látszat, hiszen a forgatókönyv instrukcióinak ignorálása, vagy a filmből való kilépés, olyan önpusztító cselekedet volna, melynek végeredménye egyenértékű a halállal, azaz a film szimbolikus rendjének elhagyása a végleges jelentésnélküliséget vonná maga után: „»That would be self-destructive. « »But I think that's in my nature,« I explain »I think that's what my character's all about.«” (205-206)^{xxiii}. Vagy: Bobby ekképp figyelmezteti a szerepét „elhagyni” készülő Jamiet: „This reaction of yours is useless. It carries *no meaning* with anyone here and it's useless. [saját kiemelés: S.M.]” (384)^{xxiv}. Victor, aki a legöntudatlanabbul engedelmeskedik mindvégig a körülményeknek, úgy tűnik, az utolsó fejezetben mégis kihull a film világából, és „új” vonatkozási pontokat talál: „stars are hang in the sky above the mountain, revolving as they burn. The stars are real. The future is that mountain.” (482)^{xxv}. Ezt az olvasatot erősíthetné az is, hogy az első öt fejezeten belül végig visszafelé számozottak a szakaszok, míg az utolsóban, ahol Victort végleg kiírják a forgatókönyvből, növekedni kezdenek. Ugyanis ha a visszafelé számozást a történet referencializálhatósági feltételeinek fokozatos elsorvasztásaként értelmezzük¹³, akkor az előrefele haladó számozás a referencia visszanyerését is jelenthetné (vö. „The stars are real”).

Nem ilyen egyértelmű azonban a helyzet, hiszen a „hegy” (mint jövő) mögött újra megjelennek a film világának szimbólumai és emblémái: „behind that mountain is a highway and along that highway are billboards are answers on them – who, what, where, when, why” (482)^{xxvi}. Továbbá a filmezettség érzete („feeling”) se szűnik meg teljesen Victor számára, bár az érzet szó jelentése a „valóság”-ot a szubjektum ellenőrzése alá rendeli, és így az állítás egyértelműsítését megakadályozza, értelmezését elbizonytalanítja: „And I'm still feeling filmed” (477)^{xxvii}. Az a jövőkép tehát, melyet a regény utolsó szakasza ábrázol, nem kivezet a film meghatározhatatlan létmódú (fikció, valóság?) világából, inkább

¹¹ Jamie halála előtt vallja be, hogy ő és Lauren mindvégig szerepet játszottak (426).

¹² „Your role is over, Victor” (471) [„Vége a szerepednek, Victor” (643)].

¹³ Vö. Kulcsár Szabó Ernő: *Bret Easton Ellis: Glamorama*. In: Élet és Irodalom, XLIV. évf. 34. szám, 2000. aug. 25. 17.

lehetőséget kínál Viktornak egy olyan (menekülési) szerep választására, amely valójában belül áll a film- és szerepcímek lefedte univerzumban, hiszen csak ahhoz való viszonyában létezik. Hasonló a rendező, operatőr és általában az egész stáb helyzete, ugyanis, mivel ők készítik a filmet, ezért, úgy tűnhet, azon kívül állnak, ám rendező, világosító, gyártásvezető stb. funkciók csakis a készülő produkcióhoz képest határozhatók meg. A film(ek) bizonytalanságai, destruktív folyamatai ezen oknál fogva a filmen „kívüli” szerepeket¹⁴ is utoléri, bekebelezi, és talán e folyamatnak a jelölői lehetnek azok a történetbeli események, melyek során Félix, az amerikai stáb operatőre, és a francia forgatócsoport rendezője „elveszti” akcentusát: „I suddenly notice that Felix's accent has disappeared.” (351)^{xxviii}, „he [The director from the French film crew] starts apologetically, without the accent I expected.” (392)^{xxix}. A beszédbeli sajátosság különleges jellemvonásként az eljátszott rendezői, operatőri szerep tartozékának is tekinthető, és ebben az értelemben annak elhagyása a színész pozícióba való visszalépést jelenti, vagyis ily módon a forgatás maga is a filmezés részévé válik. A mindent eluraló filmvilág alternatívákat kirekesztő helyzete abban is megmutatkozik, hogy Victor álmainak és emlékeinek megjelenését a filmek képi világának struktúrája határozza meg: „I was dreaming of things that I couldn't really remember later: I was making various Bart Simpson noises, Heather Locklear was a stewardess (...) the sound track was remixed Toad the Wet Sprocket and special effects were cool and filmmakers had hired a topnotch editor so the sequence really zipped” (191)^{xxx}, vagy a kettő szétválaszthatatlanságának kifejezésére példa: „this is a dream, this is a movie” (341)^{xxxi}. Összefoglalva: a szubjektumpozíciók egy olyan világ által meghatározottak, mely felszámolja eredeti és másolat megkülönböztetésének lehetőségét, illetve mely a „kilépés” módjait előre kódolja, és azokat önmagán belül szerepekként határozza meg. Ezért Victor sem a filmet mint jelentésgeneráló és valóságkonstruáló közeget hagyja el, hanem kihullva, pontosabban: alakmása által kiteszítva szerepéből egy önmagát alakító¹⁵ szereplővé válik.

A film világának „tervrajza”, szövegszerű megjelenése, azaz a forgatókönyv legalább olyan fontos funkcióval bír a regényben, mint az általa irányított (film)gyártási folyamat. A forgatókönyv elsődlegessége a film(ezés)hez képest a

¹⁴ A szerepe szó egy, ide vonatkozó, szójáték alapját képes alkotni. A „szerepe van” kifejezés ugyanis bizonyos kontextusban megegyezik a „rész” szó jelentésével. Vagyis a szerepe van a film elkészítésében, egyben úgy is értelmezhető, hogy része valaminek, ami a filmhez képest határozódik meg. Azaz: nem kívül álló ahhoz képest.

¹⁵ Mind 'szerepmegformáló', mind 'személyiségalkító' jelentésben, hiszen a szerep és az általa meghatározott szubjektum, a szöveg tanúsága szerint nem, elválasztható egymástól.

Glamorama szövegében nem egyértelmű, hiszen a sok improvizáció, eltérés a megírt jelenetektől visszahat magára a forgatókönyvre is, mint ahogy arról például Victor szerepének esetében Palakon beszámol: „because of your actions let’s just say his part has been beefed up considerably.” (344)^{xxxii}. A szövegvilág alakjainak viszonya a forgatókönyvhöz, annak textuális megjelenése miatt, az olvasás vagy nem-olvasás lehet, utóbbi pedig tovább bontható a szándékosság és öntudatlanság szempontjai alapján. A regény legárnyaltabban Victor „olvasói stratégiáját” jellemzi, bár azt sem szabad elhallgatni, hogy szinte lehetetlen feladatnak tűnik megmondani, valójában mely forgatókönyv(ek) betűivel találkozhat a főhős, hiszen a „script” [forgatókönyv] az Ellis-szövegben legalább oly meghatározatlan nyelviileg, mint a fentebb már tárgyalt „crew” [stáb]szó. Mindenesetre Victor nézőpontjából többször mintha közvetlen betekintést nyerhetnénk a film szöveges változatába, hiszen azzal, hogy a narráció az események elbeszélőjének „olvasásélményeit” szó szerint idézi, a forgatókönyv jelenvalóságának látszatát képes előidézni. Ennek legszemléletesebb példájával a harmadik fejezetben találkozhatunk, mikor a főhős belelapozva a forgatókönyvbe később megtörténő (felvételre kerülő?) események leírására bukkan: „A script lies on the coffee table and absently I pick it up, open it to a random page, an odd scene, descriptions of Bobby calming someone down, feeding me a Xanax, I’m weeping (...) a line of dialogue (»What if you became something you were not«)” (281)^{xxxiii}. Két jelenettel ezután Bobby szinte szóról szóra felmondja a forgatókönyvben írtakat: „what if one day you became whatever you’re not?” (287)^{xxxiv}. Másik példája a forgatókönyv idézésének, hogy Victor, akinek egyes szám első személyű narrációján keresztül értesülünk a történetekről, egyes szám harmadik személyre vált, és ekkor, nézőpontját háttérbe szorítva mintha a film szöveges változatába foglaltakat olvasná fel: „A shot of Victor forcing a smile” (318)^{xxxv}, ill. „A montage of Jamie and Victor walking along Quai de la Tournelle” (322)^{xxxvi}. Érdekes megfigyelni, hogy az utóbbi idézetek esetében a szereplők „mozgása” a felvételek elkészítésére vonatkozó utasítások kontextusába („shot”, „montage”) ágyazódik be. Ez az interpretációs tény, párhuzamba állítva olyan forgatókönyvírói instrukciókkal, melyek szintén Victor narrációján keresztül jelennek meg („she delivers the following line(»warmly w/affection«) [saját kiemelés: S.M.]” (411)^{xxxvii}), tovább erősítheti azt az értelmezést, miszerint a főhős olvasás aktusán keresztül néha az események láncolatának alaprajzába nyerünk bepillantást. A regénynek ezeket a szakaszait szöveg a szövegben kifejezéssel lehetne jelölni, és egyik fontos funkciójukként meghatározható, hogy megmutatják, a szereplők – azok közül is elsősorban Victor – hogyan viszonyulnak saját világuk valóságot és fikciót egybeemosó voltához. És mivel e viszony a regényben egy vagy több

forgatókönyv szövegéhez való viszonyként jelenik meg, ezért érdemesnek látszik e kérdést az olvasás aktusa felől megközelíteni.

Victor olvasási módjának legszembeütőbb jellemvonása, hogy nem tartalmaz értelmezési, hanem csak észlelési és memorizálási mozzanatok. Ennek elsődleges oka a főszereplő intellektuális képességeiben keresendő, hiszen megnyilatkozásaiban többször is hangsúlyozza, mennyire nem érti a forgatókönyv összefüggéseit: „»Oh, man, this movie's so over (...) I'm improvising, man. I'm just coasting, babe.«” (194)^{xxxviii}, vagy: „I'm just staring at them, unable to take all this in because of certain details my mind cannot accept, and that lack of acceptance keeps spreading and I'm looking at this through a window and it's being boarded up” (403)^{xxxix}. Nem-értésének oka lehet még, hogy figyelmen kívül hagyja a forgatókönyv textusának folytonos változását, átalakulását („The writers seem to be making it up as it goes along” (195)^{xl}) és annak töredékes voltát, hiszen például a QE2 nevű óceánjáróra faxon érkeznek meg az aktuális oldalak a forgatókönyvből, vagyis Victor mindig csak *részletek* birtokában lehet, melyek az író szándéka szerint még bármikor megváltozhatnak. Az olvasás konfliktusa pedig éppen abból származik, hogy a főhős ignorálja a forgatókönyv „roncsoltságának” nyilvánvalóságát, és egy olyan illúzióvá redukálja a szöveget, melyben ok-okozati összefüggéseket és koherenciát feltételez, továbbá azokat a jelölőket, melyek alapján a valóságot és fikciót el tudja egymástól határolni. Ám amikor a forgatókönyv utasításai szerint cselekedni kezd, akkor azt tapasztalja, hogy képtelen különbséget tenni olyan események közt, amelyek filmszereplői minőségében, és amelyek „valójában” történnek meg vele, illetve, hogy a szereplők meggyilkolásából nem mindig következik azok halála. Victor „félreértését” az is erősítheti, hogy a forgatókönyv olyan „élethűséget” produkál, mely gyakran háttérbe szorítja saját szövegszerűségét. Ezt az olvasásbeli diszkrepanciát a főhős nem képes feloldani, és a textus csapdájába esik. Megkísérli a nyelvi alakzatokat a való világgal megfeleltetni, de folyton kudarcot vall, és ezáltal éppen bizonyosságkeresése taszítja végleges bizonytalanságba.¹⁶ A referenciális olvasás

¹⁶ Nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy mindez Victor 5. fejezetben megjelenő alakmására (?) nem érvényes, hiszen ő tisztában van világa kettősségével (fikció, valóság), azzal, hogy ő egy személyben Victor helyettese (szerep) és másoknak a „valós” Victor. Sikerének oka éppen szituációjának átlátásában és helyes értelmezésében keresendő. Ennek szövegbeli jelölője lehet, mikor Reednek azt mondja Victor alakmása: „I've stopped seriously deluding myself and I'm rereading Dostoyevsky.” (446) [„Azelőtt örökké áltattam magam, de ennek vége, és újraolvasom Dosztojevszkijt” (615)]. A *rereading* szó hangsúlyozhatja az értelmezés működésbe hozó – barthes-i értelemben –, szöveggé tevő újraolvasási funkcióját, bármennyire is elbizonytalanítja, és ironikussá teszi e megnyilatkozást a kontextus, hiszen Reed nem más, mint a főhős(-alakmás) fitnessz edzője,

paródiájaként is értelmezhető a főhős szövegkezelési stratégiája, vagyis mintha a regénybe lenne kódolva egy lehetséges (félre)olvasatának komikus és egyben tragikus története.¹⁷ Mindez azért látszik lehetségesnek, mivel a történet narrátora maga Victor Ward, aki mivel nem értelmez, nem is *értelmez át*, hanem szinte csak közvetíti, amit lát. Bizonytalanságai nem nyernek értelmezésének kontextusában elrendezést, hanem nézőpontján keresztül közvetítődnek a regény szövegébe. Ami változást esetleg mégis feltételezhetünk, az is inkább a torzulás, mint a tisztázás irányába mozdítja az elbeszélésében kibomló történetet.¹⁸ E nézőpontot akár kamera-nézőpontnak is nevezhetnénk, hiszen a film optikájához hasonlóan csak felvesz, rögzít, és nem magyaráz.¹⁹ Nem hagyományoz tovább semmiféle alkotó szubjektumot, hacsak az elrendezettség hiányát nem azonosítjuk azzal, ennek következménye azonban éppen a szubjektumértelmezésben körvonalazódó szerepének megkérdőjelezése volna, és ily módon feloldhatatlan ellentmondást hoznánk létre. Victor Ward kamera-nézőpontja ugyanazokkal a definiálatlanságokkal terhes, mint az összes kamera a szövegben: nem tudni, hogy a „valóságot” vagy csak egy (képzeletbeli?) filmet rögzít-e éppen. Az Ellis-regény

akinek e szavakat hallván könnybe lábadnak szemei. Ezzel szemben az „eredeti” Victor és hozzá hasonló barátainak (irodalmi) szövegekhez való (nem létező) viszonyát jellemezheti, hogy mikor menekülés közben egy könyvesbolt elé keverednek, akkor a következő párbeszéd zajlik a főhős és Skeet nevű barátja közt: „»It's cool«, Skeet says. »Hay man, stop breathing so hard.« I urge Skeet to move with me over to the window of the Rizzoli bookstore. »Let's pretend we're browsing.« I look over my shoulder. »What, man?« Skeet asks, confused. »Browsing for...books?«” (136) [„Klassz – mondja Skeet. – Hé, haver, ne zihálj már annyira. Húszom magam után Skeetet a Rizzoli könyvesbolt kirakatához. – Tegyük úgy, mintha nézegetnénk... Hátranézek a vállam fölött. – De mit, haver? – kérdezi Skeet döbbenet. – Könyveket?” (198)].

¹⁷ Vö. „a befogadás folyamatában ugyanaz történik meg vele [az ideológikus eszközökkel közelítő olvasóval], mint Warddal a regényen”. (Kulcsár Szabó Ernő: *Bret Easton Ellis: Glamorama*. In: *Élet és Irodalom*, XLIV. évf. 34. sz. 2000. aug. 25. 17.)

¹⁸ Pl. Victor Ward folytonos (Xanax) kábulata annak az olvasatnak a lehetőségét is felvetheti, hogy az egész történet csak az ő képzeletének szüleménye. Vö. „»you are under extreme emotional pressure, possibly due to a major drug habit,« Felix sighs. »He [Bruce] says you tend to hallucinate frequently and that nothing coming out of your mouth is to be believed.«” (351) [„baromi nagy nyomás van rajtad, (...) össze vagy zavarodva érzelmileg, éspedig alighanem amiatt, hogy keményen drogozol – sóhajt Félix. – Azt is mondja, hogy gyakran hallucinálsz, és hogy semmit sem szabad elhinni, amit kiejtesz a szádon.” (492-493)].

¹⁹ A főhős nézőpontjának „optikaivá” válására explicit példák: „I could be viewing this through a telescope.” (382) [„Akár egy látsövön keresztül is nézhetném ezt az egészet” (533)]. További példák: 296, 306, 408.

beszélője (Victor) megbízhatatlan narrátornak bizonyul, mely jellemvonása természetesen a *megbízható narrátor* fogalmával alkotott oppozícióban nyer értelmet, vagyis azzal a beszélő hanggal szemben, amely „arról biztosítja olvasóit, hogy az olvasás utazását nem hiú reményekkel és hamis félelmekkel vállalják, nemcsak az elmesélt tényeket illetően, hanem a szereplők explicit, vagy implicit értékelését illetően is”²⁰, ezzel ellentétben a megbízhatatlan narrátor szétzilálja ezeket az elvárásokat, bizonytalanságban hagyván olvasóit afelől például, hogy mi a (fikcionált) valóság, és a benne tematizált fikcionalitás különbsége. A megbízhatatlan narrátor nyilvánvalóvá teszi, amit a megbízhatónak tűnő elbeszélő hang elrejt, nevezetesen azokat a (retorikai) fogásokat, melyekkel a valóság pontos mását létrehozza. A „biztonságos” olvasás illúziójának lerombolása azonban új típusú olvasót szül, „olyan olvasót, aki maga is gyanakvó, mert az olvasás többé már nem bizalommal teli utazás, a bizalmára méltó narrátor kíséretében”²¹, és aki, ennek tudatában, magára képes vállalni a mű konfigurálásának terhét. A megbízhatatlan narrátor tehát egy aktív, a szöveg csapdáira *válaszolni tudó* olvasót hív elő. Az értelem konstruálás azonban csak a szöveggel folytatott párbeszéd terében és a szövegbe kódolt olvasói előírások rendszerében jöhet létre.²² A *Glamorama* című regény olvasói előírásai azonban – mint az látható volt – oly kétértelműek, hogy azok mintegy fel is szabadítják az olvasót az állandó tévútra vezetéssel. E folyamat úgy ragadható meg másképpen, hogy (legalább) két megértési fázist feltételezünk: az első enged a referenciális olvasat csábításának, és egy szövegen kívüli koherens világ illúziójához kísérli meg hozzárendelni a nyelvi kifejezéseket, a második szinten azonban a folytonos felülírások, érvénytelenítések, tévútra vezetések a végtelen olvasás perspektíváját nyitják meg, „amely végeláthatatlanul strukturálja az öt előíró szöveget, s az olvasást ismét nyugtalanító bizonytalanságba taszítja.”²³ Victor Ward mint értelmező megragad az első szinten, és az olvasói utasításoknak vakon engedelmeskedve az önnön olvasatát elrendelő szöveg (forgatókönyv) áldozatává, „terrorizált” olvasójává válik, s folytonos

²⁰ Ricoeur, Paul: *A szöveg világa és az olvasó világa*. In: Narratívák 2. Kijárat Kiadó, Budapest, 1998. szerk.: Thomka Beáta. 17.

²¹ Uo. 18.

²² „Arról van tehát szó, hogyan exponálja, illetve teoretizálja valamely szöveg explicite vagy nem, ahogy olvassuk vagy ahogyan olvashatjuk; hogy enged minket szabadjára (szabadít fel), vagy hogy kényszerít minket.” (Michael Charles-t idézi: Ricoeur, Paul: *A szöveg világa és az olvasó világa*. Uo. 19.)

²³ Uo. 22.

kudarcai ellenére sem változtat interpretációs stratégiáján.²⁴ Talán ebben a karaktervonásában gyökerezik figurájának komikuma és tragédiája egyben. Az olvasás második szintje a csalódásra, félrevezetésre alapozott szövegépítési stratégiára kísérel meg valamiféle választ találni. Jóllehet e tevékenység olyan előfeltevések által meghatározott, mint pl. a koherencia vagy az ok-okozati láncok keresése, a megértésnek ezen fázisa mégis megkérdőjelezni kénytelen előfeltevéseit. E paradoxont Ricoeur úgy fogalmazza meg, hogy a válaszoló olvasás mindig „az össze nem illő összeillesztésének drámája lesz”.²⁵

A filmezés motívumrendszere egy olyan médiumot állít a szöveg előterébe, melynek szerepe nem a „valóság” tükrözése, hanem annak elfedése, elrejtése. Az Ellis-regényben a film ezen funkciója azonban „valóságként” jelenik meg, amely függetlenként tételezi magát a filmezés manipulációitól és trükkjeitől. A szövegvilágbeli forgatócsoportok teremtette lehetséges (film)világok is azt az illúziót sugallhatják, hogy alapos elemzéssel két vagy több strukturális (világ)egész különíthető el egymástól. Ugyanakkor éppen a szoros olvasás kelti a legnagyobb csalódást, hiszen a szöveg lehetséges világainak nyomában járva tapasztalja az értelmező, hogy azok saját létesülésük lehetőségét kérdőjelezi meg folyton, és ezzel a (világokra) referáló olvasást nyugtalanító bizonytalanságra és előfeltevései végleges feladására kényszerítik. Másképpen: a szöveg olyan ellentmondásos viselkedésre sarkallja az olvasót, mint amilyenre Victor Wardot a körülmények: minden erejét latba kell vetnie, hogy a lazaság tökéletes látszatát kelthesse.

Az idézetek magyar fordításai

i „A filmek, amiket forgatnak mindenfelé a SoHóban ma este, feltartóztatják a forgalmat” (195)

ii „videokamerák köröznék, ahogy filmezik a reklámfilm forgatást” (145)

²⁴ Erre talán a regény legvégén – ahogy fentebb írtam – mint saját szerepét alakító szereplőként lehetősége nyílik, de ennek kimeneteléről a szöveg nem mond, s talán nem is mondhat semmit.

²⁵ Uo. 26.

- iii „vége a filmnek – mondja Félix. – Ennyi volt, kész, leállították a gyártást. Ma este mindenki elmegy.” (491)
- iv „Egy gyártási asszisztens az az amerikai filmes stábból. (...) A Prada hátizsák van a kezében. (...) Victor? – szólal meg. – Tessék. – Nyújtja a Prada hátizsákot. Ó...ja? – Elveszem tőle a hátizsákot. Aztán ugyanazzal a mozdulattal a francia filmes stáb egyik gyártási asszisztensének a kezébe nyomom.” (460)
- v „Mire villogó kék fénnel kezdenek a helyszínre érkezni a mentőkocsik, már sötétedik, és a filmes stáb összepakolt és eltűnt, aztán meg ugyanazon a héten megint meg fog jelenni egy újabb megadott helyen.” (416)
- vi „Nincs semmilyen Palakon a forgatókönyvben.” (329)
- vii „Nincs Palakon. Soha nem hallottam ezt a nevet.” (643)
- viii „Már-már kész vagyok bízni bennük, amikor rájövök, hogy az interpolos nyomozó az a színész, aki a QE2-n azt a hivatalnokot játszotta a biztonsági szolgálat irodájában.” (567)
- ix „videókamerák köröznak” (145)
- x „kamerák forognak körülöttünk” (535)
- xi „Egy teleobjektíves kamera lassan ráközelít a (...) Prada táskára.” (429)
- xii „egy stáb forgat valamit” (160)
- xiii „egy stáb éppen állítja fel a lámpákat” (241)
- xiv „Egy rendező már elkiáltotta magát, hogy »ennyi«” (338)
- xv „egy másik forgatócsoport” (414)
- xvi „Egy ismeretlen forgatócsoport jön be a szobába.” (432)
- xvii „egy filmes stáb követte Chloét” (567)
- xviii Bentley „mozgást jelző elmosódottságot hoz létre (egy kép »Victorról«, amint a Szajna-parton kocog) különleges fényérzékenységre valló képet hoz össze (egy távoli sivatagban Kelet-Iránban arabokkal fogok kezét, napszemüveg van rajtam, épp csücsörítem a szám, kőolajszállító teherautók sorakoznak mögöttem), van, amit raszteresít, embereket töröl ki, egy új világot kreál, varratmentesen.– Bolygókat mozgathatsz el ezzel – mondja Bentley. – Életeket formálhatsz. A fénykép csak a kezdet.” (501)
- xix „egy film volt. Különleges effektus. Csak egy filmrészlet, amit digitálisan

módosítottak.” (565)

xx „Az én helyzetem? Nekem nincs semmiféle helyzetem.” (492)

xxi „Ő csak egy héj (...) és egy hang azt mondja: Mind azok vagytok.” (590)

xxii „»Senki sem önmaga, mindenki annyira hamis«, ő azt felelte, »Csitt«, aztán a fülembe suttogetta: »Ők így önmaguk«...” (435)

xxiii „Az önpusztító cselekedet lenne. De azt hiszem, ez benne van a természetemben – magyarázom. – Azt hiszem, ez a lényege a karakteremnek.” (293)

xxiv „Semmi haszna ennek, amit művelsz. Senki számára nincs jelentése, aki itt van. Fölösleges.” (536)

xxv „csillagok függenek az égen a hegy fölött, forogva izzanak.

A csillagok igaziak.

A jövő az a hegy.” (655)

xxvi „a hegy mögött egy országút van, és az országút mentén reklámtáblák válaszokkal – ki, mit, hol, mikor, miért” (655)

xxvii Még mindig úgy érzem, hogy filmeznek. (saját ford.)

xxviii „Hirtelen észreveszem, hogy Félixnek eltűnt az akcentusa.” (492)

xxix „[a francia filmes stáb rendezője] kezdi bocsánatkérően, a nélkül az akcentus nélkül, amire számítottam.” (545)

xxx „olyan dolgokról álmodtam, amikre később nem nagyon tudtam visszaemlékezni: különböző Bart Simpson-zajokat adtam ki, Heather Locklear stewardess volt (...) az aláfestő zene valami Toad the Wet Sprocket-remix volt, nagyon klassz hangeffektusokkal, és a filmesek felvettek egy szupercsúcs szerkesztőt, így abszolút húzósan jöttek egymás után a jelenetek,” (271)

xxxi „ez csak egy álom, csak egy film” (478)

xxxii „a maga viselkedése miatt igencsak ki kellett bővíteni a szerepét.” (482)

xxxiii „Egy forgatókönyv hever a kávézóasztalon, szórakozottan felveszem, találmra kinyitom: egy furcsa jelenet az, Bobby nyugtatgat valakit, nekem meg ad egy Xanaxot, zokogok (...) egy sort elolvasok a dialógusból (»mi van, ha valaki olyan lett belőled, aki nem voltál«)” (397)

xxxiv „mi van akkor, ha egy napon átváltoztál valakivé, aki nem vagy?” (405)

- xxxv „Az újabb képen Victor erőltetetten mosolyog” (447)
- xxxvi „Egy montázs: Jamie és Victor a Quai de la Tournelle-en sétálnak” (452)
- xxxvii „elmondja a következő sort (»kedvesen, szeretettel«)” (571)
- xxxviii „Ó, ember, ez a film nekem annyira magas. (...) Csak improvizálok. Csak sodródok, haver.” (277)
- xxxix „Csak bámulom őket, képtelen vagyok felfogni ezt az egészet, mert bizonyos részleteket nem fogad be az agyam, és ez a berzenkedés egyre terjed, fokozódik, és mindezt egy ablakon keresztül nézem, ami be van deszkázva,” (560)
- xl „Úgy tűnik, a forgatókönyvírók menet közben találják ki” (277)

Némedi Andrea

LÁTLELET AZ EZREDVÉGI VILÁGIRODALOMRÓL

Baljós árnyak

„Az ábécé kulturális sikertörténete a képek leigázásával kezdődött, és, úgy tűnik, a képek feltámadásával és revansával ér véget” – írja „A textustól a hypertextig – Irodalom és média az ezredvégen” című tanulmányában Hima Gabriella,¹ aki szerint az irodalom(tudomány) a digitális médiumokkal szembeni vakságban szenved. Ezt a diagnózist felülvizsgálandó az alábbiakban Judith Hermann „Camera Obscura”² című elbeszélésén keresztül próbálok betekintést nyerni az ezredvégi világirodalom állapotába, miközben választ keresek arra a Hima által felvetett kérdésre, „hogya a technikai médiumok mágikus praktikáival és permutációs játékaival szemben, melyek vizuálisan és szimultán bontakoznak ki, az írásmédiumnak a maga linearitásával mennyi esélye van” (Hima, 104). Az első kérdés persze az, hogy lehet-e még egyáltalán világirodalomról beszélni, vagyis: él még az a szövegkorpusz, amelynek a 19. században Goethe a 'Weltliteratur' nevet adta?

A világirodalom létének egyik bizonyítéka tulajdonképpen épp a „Camera Obscura”. Egy néhány évvel ezelőtti nemzetközi kutatószeminárium német résztvevői ugyanis ezt a szöveget választották ki lengyel és magyar társaik számára, akik maguk is előálltak egy-egy olvasmánnyal, hogy ezek alapján aztán megvitassuk a kortárs nemzeti irodalmak közös tendenciáit. Maga a szeminárium a jelen dolgozat szempontjából csak annyiban érdekes, amennyiben témája bizonyítja: igen, lehet még világirodalomról beszélni. De vajon sok minden változott Goethe óta?

Hima azt állítja, hogy „nem az irodalom, a világ változott meg. A világ az, amit radikálisan új kategóriákban észlelünk. A meghitt, tárgyias világ eltűnik a virtuális realitás észlelése mögött, a valós fizikai térből cyberspace lesz” (Hima, 106). Ez a cyberspace (avagy kibertér), amelynek fogalmát William Gibson alkotta meg 1982-ben, Bakonyi Géza meghatározásában „olyan társadalmi környezet, melynek alapjai a számítógépes információs technológián nyugszanak, építőanyaga pedig egy kulturális világháló, amelyet a szöveges, grafikus és hangzóformában folyamatosan megújuló

¹Hima Gabriella: „A textustól a hypertextig – Irodalom és média az ezredvégen.” In: *Alföld*, 1998/2, 104.

²Judith Hermann: *Sommerhaus, später*. FfM: Fischer, 2000, 157-165.

világkultúra hoz létre”.³ A multimediális számítástechnika, amely a világot kibertérre alakította, az irodalmon Hima szerint tehát nem sokat változtatott. Erre utal Bakonyi azon megjegyzése is, miszerint a világkultúra ideája „nem egészen új, gondoljunk csak Goethe világirodalom fogalmára: közben legfeljebb csak annyi történt, hogy a papír elavult, jött a floppy, a winchester, a RAM, a CD-ROM, a VRML és még ki tudja, mi minden” (Bakonyi, 25).

Bakonyi diagnózisa szerint Goethe világirodalom koncepciója a kibertérben változatlanul él, Hima viszont épp azért tartja válságosnak az ezredvégi irodalom állapotát, mert nem látja rajta a kor nyomát:

A művészi attitűdöt úgy szokták jellemezni, mint az élettel és világgal való éber szimultaneitást. A digitális fény azonban, mely az irodalom fölött villózik, nem hatol át az elmúlt idők árnyékán, mely úgy terül el a jelenen, mintha mi sem történt volna. Mintha a művészet és az irodalom nem fogná fel, ami körülötte történik, mintha nem értené, hogy nem valamely új technikával, hanem valódi kulturális forradalommal van dolga. És ez érvényes azokra a teoretikusokra is, akik az irodalmat önmaga belterjességében és nem egy médiaszövetség részeként vizsgálják. (Hima, 107-108)

Ezek szerint az irodalom(tudomány) nem lát mást önmagán kívül, holott saját fennmaradása érdekében talán ideje lenne szembenéznie azokkal a médiumokkal, amelyek – átvéve a kibertér feletti uralmat – a világkultúrát egyre inkább saját képükre (azaz: képekké) formálják.

Az irodalmár valóban csak a sötétben tapogatózik, ha képekkel szűrjük ki a szemét. Textuális jelenségek felismerésére szakosodott látószervével legfeljebb a szóképeket veszi észre. Szerencsére az idézett tanulmány épp ezt a szakmai ártalmat használja ki, amikor a bajok nagyságának érzékeltetésére egy metaforát használ, vagyis a 'digitális fény' segítségével nyitja fel az irodalmár szemét. Persze a felvilágosítás önmagában még nem segít a bajon. S ha nem tudjuk, mitévők legyünk, akkor csak nézünk, mint a moziban. Ennyi viszont épp elég annak belátásához, hogy a baljós árnyak nem egy sikertörténet végét, hanem a harc kezdetét hivatottak jelezni. A folytatásban az irodalom visszavág.

Ha ezek után a világirodalom helyzete nem tűnik már teljesen kilátástalannak, itt az ideje az újabb látletnek, amely az orvosi gyakorlat analógiájára két részből áll össze. Először a beteg kikérdezése, majd szemrevételezése következik.

³Bakonyi Géza: *A hálózat használata a nyelv- és irodalomtudomány területén*. Bp.: NIIFP, 1997, 25.

Mit lát a „Camera Obscura”?

A „Camera Obscura” azt beszéli el, hogy egy nárcisztikusan fixált látásmód a digitális fény hatására képes megváltozni. A történet kétszereplős, és arról szól, hogy a képernyőről ismert médiasztárok világában élő Marie-t leveszi a lábáról egy művész, aki kettejük közösülését élőben közvetíti az Interneten. A képeket látva Marie szemléletet vált: többé nem egy tökéletes, önálló entitásként, hanem a művésszel való összefonódás részeként szemléli önmagát. Ahhoz, hogy az elbeszélte történet példázatként szolgálhasson, amelyből okulni lehet, arra van szükség, hogy Marie-t az önmagától elvakult irodalom megszemélyesítőjének tekintve a „Camera Obscurá”-t metafikcióként olvassuk. Erre teszek kísérletet az alábbiakban.

A történet azzal kezdődik, hogy Marie-nek valami baja van: „A művész nagyon kicsi. Marie néha nem tudja, hogy még minden rendben van-e vele [♀-vel], a művész túlságosan kicsi; gondolja [♀]: Neked nincs ki mind, véli magáról”(157).⁴ A probléma létét Marie is érzi, de nem tudja eldönteni, hogy a hibát saját magában vagy a művészből keresse. Az utóbbiban mindenesetre több kifogásolnivalót lehet találni.

A művész valóban nagyon kicsi. Biztosan három fejjel alacsonyabb, mint Marie. Híres, Berlinben legalábbis mindenki ismeri, a számítógéppel csinál művészetet [...]. A művész ráadásul még csúnya. Egészen kicsi, proletár feje van, nagyon sötét, néhányan azt mondják, spanyol vére van. A szája hihetetlenül keskeny. Nem létező. De a szemei szépek, egészen feketék és nagyok, beszédénél többnyire úgy tartja az arca elé a kezét, hogy az ember csak ezeket a szemeket látja. A művész rémesen öltözködik. Szakadt farmert hord – gyerekméretben, gondolja Marie –, mindig zöld zakót, mindig tornacipőt. A bal csuklója köré egy fekete bőrszija van kötve. Néhányan azt mondják, hogy a művész mindezek ellenére hihetetlenül intelligens. (uo.)

Ezzel szemben Marie mindenben a művész ellentéte. Magas, szép és magassarkú cipőkben, csizmában jár. A nő tehát „komolyan azt kérde magától, hogy még minden rendben van-e vele. Hát nem nevetségesen néznek ki együtt? Marie mindig csak szép emberekkel akart együtt lenni. Hátborzongató elképzelni, hogy le kell nézni egy férfira. Hátborzongató elképzelni, milyen lenne, ha... Ennek ellenére Marie akarja.” (158).

Mielőtt azonban elhinnénk, hogy nem Marie látásával, hanem csak a művész látványával van baj, felmerül a gyanú, hogy a látszat csal, hiszen Marie-t is csak ez

⁴ Az elbeszélésből vett idézeteket a saját fordításomban közlöm.

teszi széppé. Amit ugyanis a nő a művéstől egyáltalán akarhat, az talán nem más, mint „még szebbnek lenni egy csúnya ember mellett” (uo.). Ha Marie-t csak a nagyság és szépség vonzza, akkor tényleg érthetetlennek tűnhet, hogy épp a kicsi és csúnya művésszel való közösülésre vágyik. Csakhogy a művésznek van egy olyan testrésze, amely megfelel ezeknek a kritériumoknak, ti. a szép, nagy, fekete szeme. Vagyis ha a férfi mellett nevetéségesen fest is a nő, a művész szemében talán annál szebbnek látja magát.

A szép, nagy, fekete szemekre viszont véletlenül –vak tyúk is talál szemet alapon – bukkan Marie: „Hirtelen előtte áll, ezen az ünnepségen, az összes berlini híresség között, és Marie nem tudja eldönteni, hosszú, hosszú pillantásával kit ajándékozzon meg először ezen az estén. A művész felajánlkozik. Hirtelen előtte áll, ezekkel a szép, fekete szemekkel, és Marie, aki látta már a televízióban, rögtön felismeri őt [♂-t]”(uo.).

A kapcsolat tehát szemkontaktussal kezdődik. „A művész rábámul. Marie visszabámul, ez jól megy neki” (158-159). De nem sokáig, ugyanis egyre inkább a művész veszi át az irányítást. Marie aktivitása fokozatosan passzivitásba megy át: látóból látottá válik. Egy este egy bárban „Marie fázik, és hirtelen gyengeséget érez, mert a művész megszakítás nélkül őt nézi, és nem akar beszélgetni” (159). Aztán egy délután egy kávézóban „Marie mesél magáról egy keveset, egyébként hallgat, a művész azt mondja, nem szereti a metaszintű beszélgetéseket. Marie nem tudja, mi lehet az a metaszint” (uo.).

A nő egyre jobban megzavarodik: „fordítva dugja szájába az égő cigarettát, nyitva hagyja a vízcsapot, elveszíti a kulcscsomóját” (160). Csak akkor nyugszik meg kissé, amikor a művész felhívja, és közli, hogy szereti. Ekkor azonban fény derül Marie nárcizmusára. Ő ugyanis „nem gondol a művészre” (uo.), a szerelmi vallomást hallgatva „a padlón guggol, a telefonkagyló a fej és a váll közé akasztva, és a tükörbe néz” (uo.).

Aktivitása maximumát a művész az utolsó randevún éri el, amelyet Marie kezdeményez telefonon, mégis a férfi engedélyez: „Nincs kedvem hagyni, hogy méregezz, mondja a művész, de mégis kész rá, hogy lássa [♀-t]” (161). A találkozóra a férfi lakásán kerül sor, ahol aztán a házigazda – kihasználva, hogy saját pályán játszhat – végleg átveszi az irányítást: „A művész azt mondja: Mit szólnál egy kis Internethez? Marie azt válaszolja: Ahhoz egyáltalán nem értek, a művész nagyon barátságosan azt mondja: Nem tesz semmit” (163). A nő ezek után már alig tiltakozik.

[♂] Bekapcsolja a számítógépét, ez halkán szirénázik, a képernyő feketéből világos, tiszta kékre vált. Megjelenik egy mosolygó miniatűr számítógép, a képernyő bal alsó szélén különböző kis szimbólumok nyílnak ki. Marie az

ölében forgatja kezeit, és nagyon zavarban van. A művész billentyűket kezel, gyengéden köröz az egérrel, a számítógép mögül egy ököl nagyságú, szürke golyót húz elő, amelynek a közepén egy feketén csillogó szem ül. A golyót az íróasztal közepére állítja, a feketén csillogó szemet pedig egyenesen Marie arcára irányítja. Marie a golyóra bámul, a művész gyengéden köröz az egérrel, a képernyő fehérre válik. A bal alsó szélén most parányi, világos- és sötétszürke négyzetek jelennek meg, egy kis pontokból álló raszter, amely némán és gyorsan elárad az egész képfelületen. Marie fejtetője, Marie homloka, Marie szemöldöke, a szemei, az orra, szája, áll, nyak, dekoltázs, egy fekete-fehér, kísérteties Marie-arc. (uo.)

A kép fokozatos megjelenésével egyidejűleg Marie egyre inkább elszemélytelenedik, elveszti saját identitásának meghatározó jegyét, a szépségét: „Ez förtelmes, mondja Marie. A Marie-arc a képernyőn késleltetve és hangtalanul megismétli: Ez förtelmes, kinyitja és becsukja a szemét és a száját, halszerűen, hátborzongatóan, rettenetesen” (uo.). Marie-val ellentétben a férfi elégedett a látvánnyal: „Csak még nem tökéletes, mondja a művész, a számítógép-billentyűzeten gépel egy keveset, a Marie-arc kontúrjaiban tisztább és élesebb lesz, a háttérben megjelenik a szoba jobb oldali könyvespolca, az ablak, a kinti ég, a képernyőn szürke, szürke a valóságban is” (163-164). A számítógép magas felbontású raszter-grafikája, melynek egyetlen eleme a pont, miként Hima állítja, valóban átveszi nemcsak a mimézis, hanem az alkotóerő szerepét is:⁵ „Már szinte mindent lehet ezzel filmezni, mondja a művész” (164).

Marie, akit a számítógépes kép megfosztott imaginárius arcától, a művész szemébe nézve próbálja helyreállítani önmagáról alkotott képét: „fogva tartja a művész pillantását” (uo.). A kísérlet azonban nem jár sikerrel, ugyanis a művészen a nő a számítógép szemét véli felfedezni: „Szemöldökei között egy harmadik, fekete és szép szem nő ki. Marie pislog, és a szem újra eltűnik. A számítógép zúg, Marie nem mer a képfelületre nézni, fél a kísérteties és szürke Marie-arcától” (uo.). Amikor a művész ezután, csók közben becsukja a szemét, a nőnek nem marad más választása, mint a képernyőre nézni: „Marie most mégis odanéz, az arcra, a művész csukott szemei mellett elnézve a képernyőre, amelyen a férfi arca az övéhez simul, elnyomja az arcát, az arc kinyitja a szemét, fekete-fehéren” (uo.). A nőben ekkor következik be a változás: „Valami megfordul Marie fejében. [...] Ahelyett, hogy, mint máskor mindig, felülről egyfajta madárperspektívából látná magát, a képernyőre néz, két ember hallgató, idegen összebogozódására, és ez furcsa” (165).

⁵ Vö.: „A mimézis és alkotóerő semmivé válik a számítógépek magas felbontású digitális rasztergrafikaiban, melyek egyetlen eleme a pont” (Hima, 107).

Hogy mi történt Marie-val? Kifordult önmagából, és megváltozott a látásmódja. Átvette a művész kamerájának perspektíváját. De vajon hihetünk-e a „Camera Obscura”-nak? Ha igen, akkor arra kényszerülünk, hogy már nem önmaga belterjeségében, hanem egy médiaszövegség részeként tekintünk a szövegre, megvizsgálva, mennyit valósít meg abból, amiről beszél. Újraolvasva a „Camera Obscura”-t tehát azt kell megnéznünk, milyen jeleit mutatja a szöveg a változásnak, hogyan képes magáévá tenni egy kamera perspektíváját. A kérdés immár nem az, miről szól a szöveg, hanem az, hogyan, azaz milyen médiumon keresztül.

Hogyan lát a „Camera Obscura”?

Kezdjük tehát az elején. Mi az a 'camera obscura'? A DUDEN szerint latin szó, jelentése 'sötétkamra', azaz „belül feketére festett doboz, amely transzparens hátlapján egy az előlapon található lyuk vagy gyűjtőlencse egy (fejen álló, tükrösen felcserélt oldalállású) képet hoz létre”. A camera obscura ugyanakkor a fényképezőgép, illetve a filmfelvevő őse. A szerkezetet az i.e. 5. századtól kezdve számos forrás említi, de pontos leírását csak Leonardo da Vinci, nevét pedig a német csillagász, Johannes Kepler adja.

A cím szerepe egyrészt az, hogy jelezze, hogy miről szól a szöveg. Csakhogy az elbeszélésben szereplő technikai eszköz, amellyel a művész Marie-t filmezi, a leírásból ítélve egy Internetre kapcsolható digitális webkamera, vagyis a fényképezőgépnek nem a legősibb, hanem épp ellenkezőleg, a legújabb fajtája. Ha viszont a cím ígérete ellenére a szöveg nem egy camera obscuráról, hanem egy webkameráról szól, akkor a 'camera obscura' csak metafora.

A cím szerepe másrészt az, hogy megnevezze a szöveget. A cím tehát a szöveg jelölője. A jelen esetben ez azt jelenti, hogy a vizsgált szöveg nemcsak *szól* a camera obscura-ról, hanem *maga* is egy camera obscura. Ennek legfőbb bizonyítéka az, hogy a történetben szereplő számítógép bekapcsolásával az elbeszélés módja határozottan megváltozik. Az események filmszerűen peregnek le előttünk, a szöveg csak azt látja, amit a képernyő mutat. A szöveg camera obscura-ként való azonosítása mellett szól még az is, hogy a szövegben szereplő egyetlen metaforát, a webkamerát jelölő 'camera obscura'-t épp a camera obscura-ra jellemző képalkotási mechanizmus hozza létre. A sötétkamra a definíciója szerint megfordítja a térbeli viszonyokat. Bár jelen esetben a megfordítás az idő dimenziója mentén történik (ti. a legújabb helyett a legrégebb áll), a téridő elmélet alapján ez nem zárja ki, hogy a képet egy camera obscurának, azaz a szövegnek tulajdonítsuk.

Az, hogy az írás médiuma egy másik médium jellemző vonásait ölti magára, nem egyedülálló a kortárs világirodalomban. A jelenség részletes leírása olvasható Philipp Löser „Médiaszimuláció mint írásstratégia: film, szóbeliség és hipertext a poszt-

modern irodalomban” című könyvében.⁶ A cím alapján a könyvnek semmi köze a biológiához, hiszen témája a 20. századi kommunikációs médiumok rivalizálása. A megközelítési módon ennek ellenére érezhető az evolúcióelmélet hatása, az írás mint médium (Schrift) sokak által jósolt végkimerülése helyett a tanulmány ugyanis az irodalom (írás) (literarisches Schreiben/Literatur) átalakulásának lehetőségével vet számot. Az a túlélési stratégia, amelyet Löser bemutat, számunkra már ismerős lehet az élővilágból. Gondoljunk példának okáért arra az állatfajra, amely veszély esetén képes éppen aktuális környezetéhez alkalmazkodva magára öltetni annak megjelenési formáját, azaz szimulálni bizonyos tulajdonságait. E hasonlatot folytatva azt mondhatjuk, hogy az irodalom (írás), ha nem is oroszlánként, de kaméleonként küzd az életben maradásért.

Azt állítva, hogy különböző mechanizmusok bevetésével az irodalom (írás) képes a változásra és megújulásra, Löser elutasítja a médiadeterminizmus elvét, miszerint a kommunikációs technológiák – itt: az írás mint médium – egyértelműen behatárolnák a kommunikáció – itt: az irodalom (írás) – lehetőségeit. Bár a tanulmány szerzője nem tagadja a médiumok befolyását, ezt inkább a metaforák befolyásához hasonlítja. Szerinte ugyanis a médiumok ereje nem empirikusan adott, hanem kulturális koncepciókban él, amelyek – akár a metaforák – manipulálhatók és átértelmezhetők. Az írás mint médium koncepciója a tanulmány diagnózisa szerint a modernitásban vált problematikusvá, amikor egyszerre két, ellentétes fogalomkör kapcsolódott hozzá.

A modernitásban az írás egyrészt a Guttenberg-galaxis és a logocentrizmus jegyében álló médiumként a 'centralizáció', a 'homogenizáció', a 'totalizáció' koncepciójának megtestesítőjévé vált, másrészt a szimbolikus rend differencialitásának jegyében megkérdőjelezte a 'szubjektum', a 'lélek', a 'szerző', az 'igazság', sőt a 'világ' koncepcióját. Löser szerint a posztmodern irodalom arra tesz kísérletet, hogy döntésre jusson az írott médium mibenlétét illetően, azaz hogy válasszon a „rég értékek biztonsága”, vagy „a tapasztalat és a nyelvrendszerek újonnan felfedezett relativitása és differencialitása” közül (217). Ennek egyik lehetséges eszköze a médiaszimuláció, amelyen tehát az irodalom (írás) azon stratégiája értendő, amely más médiumok jellemzőivel ruházza fel, és ezáltal újítja meg a problematikus médiumot. Miként a tanulmány bevezetőjében olvasható: „A médiumról mint metaforáról való metaforikus beszéd az irodalom részterületein szószerintivé válik [...] Azokat az elképzeléseket, amelyeket egy szöveg a hipertext, szóbeliség stb. tulajdonságairól és következményeiről kialakít magában, metaforikusan használja,

⁶Philipp Löser: *Mediensimulation als Schreibstrategie: Film, Mündlichkeit und Hypertext in postmoderner Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1999. A könyvből vett idézeteket a saját fordításomban közlöm.

hogyan az írás területét átstrukturálja” (14).

A szóba jöhető médiumok közül Löser az írás legjelentősebb riválisait, ti. a filmet, a szóbeliséget és a hipertextet tárgyalja egy-egy fejezetben, ehhez azonban most hozzátehetjük a camera obscura-t is.

Konklúzióként pedig csak annyit: az írás nem beteg, csak szimulál.

Papp p Tibor

A KISEBBSÉGI IRODALMAK IRODALOMTUDOMÁNYON TÚLI VETÜLETÉRŐL

(SZEMPONTOK A KISTÉRSÉGI IRODALMI KÖZVETÍTÉS
SZAKTUDOMÁNYOKON ÁTÍVELŐ SZEMLÉLETÉHEZ)

Ezen szöveg, szerzői funkciója itt előrebecsátandó szándéka szerint, kísérletet próbál tenni a kistérségi irodalmi kapcsolatoknak (az areális komparatistikának) illetékességére hivatkozva az irodalom tudománya által kevésbé előnyben részesített kutatási területek felmutatására. Ténne mindezt az irodalmiság peremvidékein létrejövő néhány társtudomány (kulturális antropológia, [szervezet]szociológia, [szociál]-pszichológia, társadalomtörténet) látókörében is felsejlő nézetnek, illetve a jelzett szakágazatok tárgyterületén meghonosodott tudományos eszközök és nézőpontok alkalminak mondható, *de* – előrebecsátandó szándékai szerint – *KON*struktív (heurisztikus) felhasználásával. A felvetendő gondolatmenet kifejtését követően egy konkrét irodalmi tényegyüttes (regénytrilógia) közvetítési – pontosabban: közvetítetlenségi – ‘folyamatainak’ okait kutatva egyetemesebbnek tetsző törvényszerűségek felvázolására próbál törekedni, melyek új típusú kérdések felvetése útján, az irodalmiság horizontjának határait bolygatva szeretnék dialógusra invitálni a szűkebb szakma (irodalomtudomány [IT]), illetve a megidézett társtudományok (TT) nyilvánosságát. Az irodalomtudomány szakmai szűklátókörűségéből levezethetők olyan belső ellentmondásokat gerjesztő nézetek, mint a kizárólagos szövegközpontúság, az irodalom részrendszereinek polifunkcionális társadalmi szerepeit az IT által kutatandó területekről kizáró doktrinárság; a kanonizációs folyamatokban belekódolt rejtett (implicit [irodalmon túli]) ‘értéktöbbletét’ a TT-k által kínált repertoár következő elemeiből összeállított (barkácsolt) öszvérszemlélet várható eredményeinek felvázolásával ‘provokálva’ szeretné kimozdítani az IT-t annak kötöttnek látszó paradigmatiszta pályájáról. Ezek: a) a kulturális antropológia holisztikus nézőpontja (a kisebbségi, illetve kistérségi irodalmak [párhuzamos, nem egyszer komplementer] alrendszereinek egybenlát[tat]ása céljából), b) a (szervezet)szociológia intézmény- és erőforrásfelfogása (az irodalmak társadalmi beágyazottsága strukturális kényszereinek felmutatása céljából), c) a (szociál)pszichológia szerepfelfogása (a kisebbségi, kistérségi [periferikus] irodalmi cselekvők társadalmi és szakmai szerepei között indukálódó konfliktusok bemutatása céljából), valamint d) a társadalomtörténetnek a vizsgálandó

alrendszerek mikrofolyamatok iránti érdeklődése (az irodalmi tevékenységek kanonizálhatatlan elemeinek [szinkron]tolmácsolása céljából).

*

Az irodalomról való mindennapi tudásunk egyszerre sokrétű és artikulálatlan. Sokkal nagyobb, összetettebb tudásnak vagyunk birtokában, semmint azt sejtjük. A szakma által kicsit dehonosztáló, egyáltalán nem p.c. alapozású külömbiségtétellel *naivnak* mondott olvasó is képes (kompetens) a legkülönbébb információkat kinyerni a legkülönbébb szövegekből. Ráadásul ezen információk kreatív módon építhetők be a saját – az irodalmi paradigmákból nézve talán naiv, de vitán felül – érvényes (legitim) világinterpretációjába. Ugyanakkor az irodalomtudomány irodalomról vallott tudása egyre összetettebbé (komplexebbé) válik, s ebből kifolyólag az átlagos olvasó számára egyre követhetlenebb. A társadalmi nyilvánosság általában elviseli a szerepek azon szintű elkülönülését (differenciálódását), amelynél a szakemberek és a laikusok közötti kommunikáció csak speciális fordítói mechanizmusok, népszerűsítő eljárások révén lehetséges. A specializálódás egyik ellentmondása az a fajta 'túlszakosodás' (monoprofesszionalizálódás), melyből kifolyólag a szaktudás a szakértő számára is csak a saját szaktudományának uralkodó látásmódja mentén teszi kifejezhetővé a szakmája tárgyául szolgáló dolgokról és jelenségekről való ismereteit. Az éppen érvényben lévő nézetrendszer (vagy – ahogy az az irodalom esetében fenn áll – interparadigmatikus állapot) ún. vakfoltjára esik mindazon ismeretek halmaza, amelyek nem tematizálódnak a tárgyról, jelenségről való tudományos tevékenység során, de részt vesznek annak mindennapi alakulásában. Azt mondhatnók, hogy a szakértők is laikusként kénytelenek szemlélni saját szakterületüknek bizonyos, a mindennapok tudományos gyakorlata során kevésbé szem előtt lévő vonatkozásait.

Közhely, hogy a múlt (XX.) század második felének nagyobb részében – a civil társadalom háttérbe szorítása segítségével – a politika társadalmi alrendszere által eluralkodva alakult Kelet-Közép-Európa korlátozott nyilvánossága, ahol az abban léte-sült társadalmi szerepek némelyike lényeges konnotatív többlettel ruházódott fel. A 90-es években végbement strukturális változások a társadalmi nyilvánosságot az eltelt évek alatt oly módon szervezték újjá, hogy a régi bevett szerepsémákhoz szokott cselekvők jó része nem volt képes 'lereagálni' a változások néhány lényegi elemét, így az irodalmiság alakítóinak jelentős hányada sem tudott mindmáig napirendre térni saját társadalmi presztízisének 'árfolyamvesztése' felett, ugyanakkor elkötelezetten küzd az ugyanezen társadalmi alrendszer autonómiáját luhmannita értelemben biztosítandó kikülönülési (szak[tudomány]osodási) folyamatainak további folytatódásáért, ami akár további presztízisvesztést is eredményezhet.

A térség nemzeti/etnikai kisebbségei a XIX. századtól megörökölt, a térségben máig rendezetlen nemzetállam-eszmény/jei ellenére – szerencsére – máig 'kiküszöböletlen' veleszületett szerepviszonyokat vonnak maga után. Ezek jórészt prevazívek, a velük felruházott szereplők mozgásterét előre kijelölők, a nem nemzeti/etnikai dimenzióban betöltött szerepekre is rátelepedők, s azok 'társadalmi nagycsoportos' közösségeikhez kapcsolódván még 'szerepkomplexebb' heterogeneitásba torkollók. A társadalmi nyilvánosság 'újracivilizálása' a behatárolt humán-erőforrás-potenciálból fakadóan, ahol adott mennyiségű szerepre a többségi viszonyokhoz képest jóval korlátozottabb számú, a szerepet betölteni képes (felkészült + hajlandó) egyén található, nem következett be a struktúra megújulásának vonzataként a többségi társadalomban megfigyelhető méretű monoprofessionális szakosodás, s a kisebbségi léthez kapcsolódó státusok az adott elitek körében – akár azok vállalóinak szándékai ellenére is – túlhalmozódtak, a hozzájuk kapcsolódó szerepek egymásra tolultak. Az talán nem szorul indoklásra, hogy a számukra felkínálódó szereplehetőségek egyrészt a többségi társadalom jogi-politikai, illetve gazdasági kényszerei és lehetőségei útján létesülnek, másrészt önazonosságuk nyelvi és kulturális dimenzióiból kifolyólag az anyanemzetükhöz való tartozást felmutató elvárásoknak is eleget kell/illik tenniük.

A magyarországi délszlávok esetében a helyzetet tovább bonyolítja, hogy az egykori Jugoszlávia, az azt összetartó fölérendelt cél mozgatórugóinak megszűntével darabokra hullott, s mindez koránt sem zajlott le békésen. Még az önálló államiságra áhító nemzetek egymás közötti ellenérdekeltségének a legkevésbé kitett térségekben is számolni kellett a politológia szaknyelvre által 'alacsony intenzitású fegyveres konfliktusok'-nak nevezett összetűzésekkel, és ezek verbális, mediatisált, a nemzet egészét magával rántó (involváló) változatai egyik népcsoportot sem hagyták érintetlenül. A nyilatkozatháború óhatatlanul részévé vált a kollektív önképek újrafogalmazódási eljárásainak.

Az irodalom szakmai nyilvánossága sajátosan reagált a jugoszláv-problematika iránti, a fentiek következtében fellépő fokozódó érdeklődésre. Egyrészt megmaradt saját jól bevált kiválasztási mechanizmusainál, azaz a világirodalmi megítélés tükrében, arra reflektálva vette elő, szemezgette ki a háborús konjunktúra szülte irodalmi műveknek a szakmai felelősség tudatában magyarítható szövegegyégeit. (Így adták ki a patináns Pinguinnél elért [világ]sikerek után Miljenko Jergović *Szarajevói Marlboroját*.) Másrészt felülbírálni kényszerült bizonyos szerzőket illető korábbi nézeteit annak függvényében, hogy azok milyen álláspontra helyezkedtek a balkáni konfliktusokat értékelő közszerepléseik során. (Így került indexre Milorad Pavić, kinek *Kazár szótár* c. kötete a 80-as+90-es évek fordulóján világsikerének megfelelő magyarországi fogadtatásban részesült, majd a szerző allegorikus, a 'kazár sors' szerb

olvasatát nyomtatékosan előnyben részesítő nyilatkozatait követően a nyugatorientált [EU-kompatibilis] értékek világában ellehetetlenült, annak ellenére, hogy mindezen szerzői kinyilatkoztatások nem avatkoztak bele a szöveg szerkezetébe [nem írták azt újra], befogadását, további kanonizálását azonban negative befolyásolták egy olyan időszakban, amelyben a magyar irodalmi közgondolkodást alakító nézetek és iskolák némi túlzással fő, de mindenképpen egyik meghatározó motívuma a szövegelvűség középpontba helyezése, s az ebből értelemszerűen következő szerzői intenciók másodlagossá tétele [figyelmen kívül hagyása] volt. Magyarán: az történt, hogy a szerzőt övező szakmai nézetek irodalomrendszeren kívüli/túli információk hatására átalakultak, s ha nem is kérdőjelezték meg magának a műnek az értékét, szerzőjétől elfordult az irodalmi közvélemény, mivel annak jelzett megnyilvánulásaiból azt a következtetést vonta le, hogy a balkáni témákat illető, bizonyos előzetes elvárások által orientált információigényét, ezen amúgy addig szakmailag hitelesnek tételezett forrásból [ráadásul Pavić írói ténykedése mellett számottevő irodalomtudós is] immár nem képes csillapítani, anélkül, hogy az további diszkrepanciákba ne torkollana a Balkán-sztereotípiát illetően.) Harmadrészt szólni illenők még némi szerkezeti összeegyeztethetlenségről is. Nevezetesen a délszláv irodalmakban meglévő, de a magyar nyilvánosságtól idegen, nemzetinek tekinthető, egyik védelmezője által *etikainak* mondott *posztmodernről*. (Ez honi kontextusban már önmagában, minden balkáni áthallás nélkül, is feloldhatatlan ellentmondás, nulla összegű játék, mit játék: csata – vagy-vagy!)

A honi délszláv illetőségű kisebbségi szereplőknek a fentiekből következően igen bonyolult és sok tekintetben ellentmondásos szituációban kell napról napra újra (ön)épitniük énjüket, miközben illene megfelelni a társadalmilag rájuk kirótt közösségi, jobb esetben önkéntesen vállalt, kivívott státusaikkal járó szakmai szerepeikből következő, olykor egymással ellentétes elvárásoknak. A továbbiakban talán szerencsés lenne néhány, mondjuk, három dimenzióra korlátozni azon, vizsgálni kívánt szerepkomplexumot, amelyen belül a kisebbségi irodalmári státus társadalmilag megképződik. Nevezhetnénk ezeket – az egyszerűség kedvéért – a) (szép)irodalmi, b) (nép)képviseleti és c) (balkanológiai) információs vetületeknek.

Ezen első ([szép]irodalmi) tekinthető 'tisztán' szakmai dimenzióknak, mely a többségi társadalom illetékes alrendszerének nyelvi inkompetenciája révén a szigorúan vett szépirodalmi szövegek befogadását a fordítás aktusának alávétve képes csak bevonni saját folyamataiba. De hosszú az út, amelyen egy-egy kisebbségi szerzői funkció által összehozott mű eljuthat a többségi fogyasztókhoz, lett légyen az akár naiv, akár szakértő. A szakmai előválogatás folyamatai hasonlóan zajlanak, mint azt fentebb, a jugoszláv-problematika kapcsán vázolni próbáltam. Tekintettel arra, hogy kisebbségi szövegnek világirodalmi karriert befutnia igen kicsi az esélye (kivéve, ha

egyéb – szintén irodalmon túli – körülmények következtében nem terelődik rá a világtársadalom nyilvánosságának érdeklődése), a szakma többnyire az anyairodalom válogatási mechanizmusának eredményeire kénytelen támaszkodni. (Ez történt a Mora Terézia szerzői funkció által jegyzett német nyelvű szövegekkel is, melyek elmosódó határkijelölő pontjai által csak nehezen lokalizálható, deprivált (ország)határt-lét-világa a kultúraközi elit régióiba emelték a Fertő-tó tematikát, s mint általános 'megfosztottságprózát' [nőíró esetlekről, esélytelenekről regélő szövegei, némi rejtőzködő, általában csak lebegtetett vérfertőzéssel spékelve meg] emelték be az egyetemes német irodalom diskurzusterébe. Itt vélhetőleg nem lehet eltekinteni azon – szakmai szempontból amúgy szintén részlegesnek tekintendő – mozzanattól, hogy a szövegek szerzői funkciójának irodalmi tőkéje ama egyetemes német irodalom magát éppen újrafogalmazó középpontjában, Berlinben halmozódott fel, s kerültek be szövegtermékei az irodalmi folyamatok 'vérkeringésébe'. Sopronkőhidáról minden bizonnyal tovább tartott volna ugyanezen folyamat. Itt talán azt sem ártana jelezni, még ha nincs is mód rá kitérni, hogy onnani [azaz: inneni, kisebbségi] perspektívából mennyiben lehet sikeres az aktuális német prózatrendek elváráshorizontjainak feltérképezése.)

Általánosnak tekinthető tapasztalat, hogy az anyairodalmak kiválasztási mechanizmusai csak saját belső megosztottságaiknak optikáin keresztül képesek közelíteni egy-egy idegenbe szakadt, a sajátjukétól lényegi jegyekben eltérő életvilágon belül létrejövő kulturális peremtérületük irodalmi produktumaihoz, legyenek azok akár művek, akár intézményekben tárgyasult folyamatok. A kisebbségi irodalmak alrendszere kettős komplementerként alakul ki, egyrészt anyairodalmának szakmai/kulturális elvárásai, másrészt többségi társadalmának szerkezeti/intézményes lehetőségei szabják meg alakulásának külső keretfeltételeit, melyeken csak egy-egy ún. erős szerzői funkció képes túllépni, azokon felülkerekedni. Az is csak akkor, ha tevékenysége önmaguk újraírására készíti a fenti elvárások normatív elemeit aktuálisan életben tartó intézményi résztvevőket. (Ami általában csak az anyairodalom viszonylatában eredményezhetne érdemi szakmai súlyponteltolódásokat, strukturális változások ugyan elvben, mint ahogy már volt rá példa, formálisan kiindulhatnak kisebbségi közegből, de a végső formáját nem ők alakítják ki.)

A második ([nép]képviselési) terület egészen más logika alapján válogat. Érték-szempontjait a kisebbségi közösség önfenntartása alá rendelve jelöli ki. Célorientált válogatási elvei olyan szövegeket is benn tudnak tartani az irodalom alrendszerében, amelyek a szakmaiassimiláció előbbi menetének rostáin egyébként fennakadnának. A szépirodalmi szövegek generálásának képessége itt elsősorban eszközértékként tematizálódik, mivel eredményeik már pusztán létükből kifolyólag a nemzeti identitás alakításának folyamataiba épülnek be, hisz anyaguk maga a nyelv, a kisebbség

nyelve. Az irodalmi megformáltság követelményei csak megfelelő nagyságú (nominális) és képzettségű (graduális) ismérveket bíró kisebbségi populáció esetében kerülhet terítékre, azaz a kisebbség belső differenciálódási potenciáljának függvénye.

Ha mindkét előfeltétel kedvezően alakul, akkor az irodalmi szövegek megítélésének színhelye visszatevődik az első szintre, azaz irodalmi kérdéssé válik (célértékként ítéltetik meg), de a róla folyó kommunikációt óhatatlanul keresztbe szelik a kisebbség önfenntartásának explicit vagy implicit értékszempontjai. Azaz továbbra sem tűnik el teljes egészében eszközértéki dimenziója (az előbbi metaforája a köldöknéző irodalom, az utóbbié a templomtorony perspektívájú irodalom). Az irodalmi szövegek önértékét igencsak megnöveli, ha mindkét mezőben képesek működni. A megítélésüket illetően kísérő értékconszenzus látszategyetértés, mely csupán eredménye s nem levezetési módja következtében esik egybe.

A harmadik ([balkanológiai]-információs) vetület a kisebbségi és az anyairodalom szempontjából egyaránt redundáns információk kinyerésére koncentráló sajátos naiv olvasatra van beállítódva. Bizonyos részletező, hiteles információtöbbletet vár, egy eredetileg számára sem ebben a tekintetben releváns forrástól (irodalmi mű). Ezen olvasattól remélhető, hogy visszaáll biztonság- és konformérzete, melyet a déli végeken zajló események közelsége veszélyeztet(ett). Ilyenkor búvik elő az amúgy hivatásos olvasó (irodalomtudós, szerkesztő, szerző) bejáródott értelmezési sémái mögül a naiv információszerzés ördöge, s nincs is ezzel semmi baj, mindaddig, amíg a két szerep (formális-szakmai vs. szituációs-naiv) értékszempontjait képes külön kezelni. A Pavić megítélése kapcsán beálló érték(té)vesztés azt mutatja, hogy ez nem mindig sikerül. Az irodalmi közvetítés lassúsága okán még az is bekövetkezhet, hogy a kérdéses évtizedben Pavićtyal ellentétes politikai platformra helyezkedő Svetislav Basara irodalmi befogadása, mely a polgárháborús évek alatt szinte csak az azonos című műre korlátozódott (az Ex Symposion tematikus számot is kiadott a *De bello civili* márka-/programcím alatt), biciklistákról szóló kulcsregényének magyarítása után kedvezőtlen fordulatot vesz, s ennek ismét csak nem a mű esztétikai ismérveiben lesz keresendő az oka. (A szerzői funkcióval azonos néven futó politikai státusbetöltő jelenleg a legalista [értsd: a miloševići éra nemzeti stratégiáját célértékként megszüntetve megőrző] Koštunica-kormány ciprusi nagykövete, mely szereplehetőségre vélhetőleg neobizantinista eszményekre épülő jobboldali elitizmusa által, publicisztika formájában felhalmozott kulturális tőkéjének konvertálhatósága segítségével tett szert, s ez a strukturális vetület megint csak nehezen konvertálható a magyar irodalom szerepegyütteseinek mezei/jén.)

Ugyanakkor az elmúlt évtized irodalmi orgánumai rendszeresen jelentettek meg a harmadik vetület információigényét csillapítandó olyan délvidéki magyar szerzők, illetve a balkáni pokolban megmerítkező magyar alkotók által összehozott szövege-

ket, melyek – ha nem mentek alá az adott lap által még elviselhetőnek ítélt közölhetőségi szempontból döntő szövegformáltsági minimumnak – a fenti információéhségen túl, egyéb érvet nem igazán tudnak felvonultatni a szépirodalom diskurzusterébe való bekerülésük indokaként.

*

A fentiek alapján számomra érthetetlen, hogy Milosevits Péter/Petar Milošević magyarországi szerb irodalmi cselekvő (-tudós és szépiró) adott időszakban keletkezett regénytrilógiája mindmáig nem került be a magyarnyelvű irodalmi élet körforgásába. (A magyarországi szerb és a szintén csak nem p.c. módon kisjugoszlávoknak nevezett irodalmak társadalmi alrendszereiben '94, az első kötet [London, Pomáz] megjelenése óta cirkulál[gat], de amíg az előbbire nem irányul különösebb közfigyelem, addig az utóbbinak, egyéb elfoglaltságai is akadtak, mint egy peremvidéki szerző kanonizálása.)

Milosevits anyaiirodalmának szemszögéből a Budapest-Pomáz-Szentendre vonal, amely a regények cselekményterének nagyobbik részét teszi ki (London, New York, Sarajevo, Dubrovnik... mellett), bizony, kulturális peremterület. Mielőtt bárkit is magával ragadna a HÉV: nagy empátiával, tér- és helyismerettel (olykor a szó lehető legszorosabb értelmében vett *lokalpatriotizmussal*) ábrázolt, hajdan volt értékek mentését betöltő szigetből az eljelentéktelenedés mocsarába visszasüllyedt szerb provincia. És ezzel, anélkül, hogy különösebben akartam volna, el is árultam, miről szól a regényfolyam. A három kötet kétéves időközökkel követte egymást, már ami a megírásukat illeti: a *Mi, szentendreiek* '96-ban jelent meg, s '98-ra lezárult a *Csata Szulejmanovácért* kézirata is. Megjelenésére azonban a 2000-es esztendő végéig várni kellett. És itt most arról kéne beszélnem, milyen az, amikor a háborús konjunktúrát kísérő irodalom fogyasztói mezben is fel-feltűnő információs igénye nem kedvez egy álháborús konjunktúra-regény megjelenésének.

Egyelőre mégsem ezt teszem, mivel előbb szükségesnek látom egy-két óvintézkedés fogatosítását, hiába a hátszági tapasztalat, és a kényszerű emigráció engem is óvatosabbá tett, az irodalom szövegtengerén is könnyen ráfuthat az olvasó ember (egyik kedvenc magyarszerb/szerbmagyar szerzőm terminusával élve: homo po-etikus) néhány értelmezési ambivalenciából a/objektíválódott strukturális aknára. Aztán a denotáció visszafejtésének megkísérléséből nemhogy izomorfia nem áll össze, de azzá lesz, ami: maga a nagy pukkanás. Szóval mielőtt belevágnék, úgy érzem, nem árt egy időre lehorgonyoznom egy klasszikusnak tetsző irodalomelméleti problémánál: a szerző, narrátor, (fő)hős elkülönítésénél/összemosásánál. Hagyományosan ez szokott lenni a professzionális vs. naiv olvasás melletti

elköteleződés eldöntésének első kihívása. Ez e trilógiánál sem látszik különösebben olvasót próbáló feladatnak, adott egy szerző (Milosevits/Milošević), egy többé-kevésbé mindentudó narrátor s egy, a három könyvet összekötő hős (Ičvič/Ichwich). Ez utóbbi azonban mindjárt a szociálpszichológia örvényébe szippantja a magát mégoly szakértőnek vélő olvasót is, s az rögvést átvedlik rejtőzködő naiv társadalomtudóssá. (Persze a túlzott naivitás, a figyelmetlenség vagy az információhiány [maradjunk ennél a p.c.-nek tetsző megfogalmazásánál a tudatlanságnak], bizonyos szintjén mindennek nem feltétlenül kell bekövetkeznie.) Tehát: az adott névalak szociálpszichológiai megragadhatóságához bizonyos előzetes tudásminimummal kell rendelkezni. Ilyen például, hogy a délszláv nyelvekben a vezetékevek többsége -ić-re végződik, ami a magyar -fi/-ffy képzővel analóg. (Ha a jó száz évvel ezelőtt még élő hagyományhoz nyúlnék vissza, akkor a könyv magyar verziójában Fiffy-nek is nevezhetnők az szereplőt. [Megnyugtatóan előre szeretném bocsátani: nem nyúlok vissza.] Illetve, hogy hajdan a kabarétréfák szerzői ezzel a jól (sztereó)tipizáló névvel jelölték ama történelminek mondott Magyarország perifériális szegleteiből a székesfővárosba áramló (dél)szláv karaktereket. Ezen rejtőzködő tudás következtében már össze is áll az esztétikai jelentéstulajdonítás irodalmilag érvényes magva. (Most csak ennyit az irodalom társadalmi alrendszere monoprofesszionális kikülönülhetőségének esélyeiről.) És akkor még szó sem esett a szereplő és szerző relációjában felsejlő szereptávolítási konnotátumról, bár ennek felsejléséhez az olvasó szemhatáran szintűgy egy irodalmon túlra mutató többletinformációra is szükség van: a Milosevits/Milošević szerzői funkció eredeti szerepegyüttesben egy olyan formális/foglalkozási státus is ott rejlik, amely metonimikusan kapcsolható a tévé kisebbségi műsorának szerkesztőségi tagjaként egzisztáló főhős (Ičvič/Ichwich) státusához, nevezetesen a regények írásakor ő volt a magyarországi szerbek egyik kiadványának, az SNN-nek a főszerkesztője. Így a két társadalmi státusz között tételezett kapcsolat – helleri terminussal élve – látens inkognitóként, ironikus szereptávolításként is értelmezhető. És most egyazon irodalmi tény másodikik, a szaktudományon túlra mutató értékdimenziójánál tartok, s remélem, még rémlik valami abból is, amit e szöveg elején a kisebbségi közegben megképződő státustorlódásról, szereptúlhalmozódásról voltam bátor regélni.

Még hosszasan lehetne mulatni a szövegidőt a regényekben megjelenő szociálpszichológiai és rétegződési jelenségek nevesítésével (ez utóbbiakból a kisebbségi miliő a heterogeneitási vetületeknek kedvez, s ez – fővárosi víz- és többségi nemzeti önfejlőségben szenvedő kicsiny országunkban szocializálódott olvasói bázisra számítva – bizonyára nem lenne minden terapeutikus hatás nélkül), de ki bírná apparátussal, erőforrással, s főleg kit érdekelne az a pár zsák felszínre hozható rejtett társadalmi inkonzisztencia-homok, mikor ott a meglebegtetett háborús konjunktúra

mindeddig elvarratlan szála, a megismerés várva várt igazgyöngyének szeme.

Szeme, amivel lát helyettünk. És nem is akárhogy, egybe látja az EU-felzárkózás társadalmi kihívásaitól terhes mindennapjaink létének a visszacsúszást folyamatosan horizonton tartó balkanizálódás-rémét. Erre az Ičvič/Ichwich-re, erre a kamera-küklopszra van itt most szükség, aki számunkra is feldolgozható sémákba rendezi össze a külső, ismeretlen világ által megjelenített vészforgatókönyveket, mi több, a szemhatárunkon eddig még meg nem jelenítettet is. És ez az a pont (a szemhatár-pont), amikor különválnak a kisebbségi és a többségi érdek-/értékrendszer. A regény-folyamba beleolvasható szerzői szándék ugyanis az lehetett, hogy a kisebbségi szerepkészleteket olyan szélsőséges szituációkban jelenítse meg, amelyek bornírt túlzásaikkal úgy teszik nevetségessé a leképezett 'valós világot' a megképződött szövegvilág segítségével, hogy az utóbbi irányítja rá a figyelmet az előbbi visszasságaira, annak rendelkezésre álló pusztán belső erőforrások igénybevételével leküzdhetetlennek látszó ellentmondásaira. De amíg az asszimiláció, a lassú felmorzsolódás megmásíthatatlan tényének pszichológiai élmészthetlenségét a többségi társadalom strukturális beágyazódottsága révén tényszerűen adott kisebbségjogi keretek abszurdig való kijátszásával érzékeltette, addig csak a saját tagsági csoportjának szerepelvárásai rendszereivel kellett szembenéznie, s ezen akadályon társadalmi presztízisére támaszkodva még könnyen átlendülhet (a honi szerb kisebbség nincs abban a helyzetben, hogy szankcionálni tudja saját elitjének erős szerzői allűrjeit, ha azok ellentétbe kerülnek jól felfogott kollektív érdeküknek szerepküldési beidegződéseivel). Ám a szerzői fantáziának semmi sem szabhat határt. Illetve mégis: a valóság, ha rálicitál...

Ahogy már említettem, '98-ban lezárult a harmadik kötet kézírata. '99-ben pedig sor került a NATO kisjugoszláviai beavatkozására. És ekkor óhatatlanul konfliktusba keveredett személy és szerep. Vannak helyzetek, amikor nem lehet semlegesnek maradni. De más dolog magunkat héjaként vs. galambként meghatározni akkor, ha teoretikus, etikai és morálfilozófiai eszmefuttatások szerzőiként szeretnénk tetszelegni, s más, ha a NATOba éppen frissiben betagosodott hazánk szolgálat logisztikai bázisul kulturális vonatkoztatási csoportunk intézményesült objektumainak bombázásához. (Tekintet nélkül arra, hogy egyébiránt soha nem azonosultunk az ott uralkodó aktuálpolitikával.) No, de mi köze mindennek a szöveghez, amely '98-ban lezárattatott? Hát éppen a felülmúlhatatlan fikció. Abban ugyanis bombáznak erősen, olajmaffiózók bánáti ősejkségei bácskai emirátusokat és vice versa (titkos fegyverként még egy-egy bosnyák hastáncosnő is bevétetik). Nem is csoda, hogy 2000 végéig várni kellett a könyv megjelentetésével. Addigra már a Száva torkolatánál is más szelek fújtak. (A Kosovót megidéző irodalmi cselekvőknek a szerb irodalom történetét is tekintetbe véve különösen erős konnotatív többletterheltséggel kell – l. pl. a Danilo Kiš-ügy! – számolniuk.) Már-már a magyarországi befogadás is beindulni látszott,

kisebbségi közegeben túljutott a regényfolyam harmadik kötete is az első közönségtalálkozókon, a szöveg felkerült a világhálóra, s a szerző azon ügyködött, hogy mihamarabb magyarított formában is hozzáférhetővé váljék, amikor aztán tényleg beütött a mennykő. Összedőltek az ikertornyok. Balszerencséjére szerepel a '98-ban lezárt kéziratban egy olyan jelenet, amelyben a szentendrei rég hamvukbaholt pszeudohősök eltértenek Ferihegyen egy repülőgépet, s azzal New Yorknak veszik az irányt, hogy ott az ENSZ-palota közelében landolva bevethessék a már megidézett bosnyák származású titkos fegyvereiket (hastáncosnők). Így utólag már nem úgy vicces, mint annakelőtte. Szóval mégsem árt csínján bánni a háborús konjunktúrával, legyen az irodalom, publicisztika vagy csupán egy vicc az aszfaltról. Ezzel egyáltalán nem azt akarom sugallni, hogy forduljunk el tőle. Inkább illenők számba venni annak nem egyértelműen felsejlő vonzatait, ez pedig a szaktudományokon átívelő megközelítés nélkül nem lehetséges. Ahhoz viszont szakembernek kéne lenni...; minden vetület tekintetében...; vagy elég józanul végigvezetni kinek-kinek saját naiv olvasatát?

Nem tudom. Számomra a regénytrilógia legizgalmasabb hozadéka nem az eddig gabalyított három vetületből olvasódott ki, hanem egy eddig nem említett negyedik (mely lényegében csupán a harmadik areális komplementere) ráadáshatása révén. A 70-es, 80-as évek magyarországi valóságának, mint a tagsági csoport életvilágának, valamint a vonatkozási csoport életvilágának egymással való ütköztetéséből, melyhez a főhősnek a délszláv térségből a már említett HÉV-vonalon menedékre lelt hölgyismerősei szolgálnak vitapartnerül. És e téren magam is csak másodlagos szocializációm során megszerzett, művi tudáskészleteimre hagyatkozhattam referenciaként. Azaz egy hót naiv olvasatra, mely délvidéki elsődleges szocializációm információhiányát volt hivatott pótolni. Az én említett nem tudásom és a szerző, valamint a magyarított hozzáférhetőséget követően – reményeim szerint – nagyságrendekkel megnövő olvasótábor tudattalan tudása ezen a ponton válhat dialógikussá. Aztán csak jutunk majd valamire a szövegfolyam irodalmi, kisebbségi és balkanológiai vonatkozásait illetően is. Jut eszembe, a negyedik rész már elkezdődött, a hálón interaktív módon olvasható, a címe, nos, az egy – keletkezése digitális közegének ellentmondva – kicsit analógiás: *Regény az interneten*.



B 182917

A Szegedi Tudományegyetem BTK Ősszehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke által eddig kiadott Monarchia-kötetek:

Monarchia-karnevál az irodalomban. Szeged 1989.

A Monarchia a századfordulón. Szeged-Budapest 1991.

Magyarok Bécsben – Bécsről. Szeged 1993.

Tegnap előtt. Irodalmi utazások a Monarchiában. Szeged 1995.

„Azok a szép napok”. Tanulmányok a Monarchiáról. Szeged 1996.

A „szükséges népszövetség” a művelődés történetében. Szeged 1996.

Töprengések Kundera „szépséges szép üveggolyó”-járól. Szeged 1997.

(B)irodalmi álmok – (b)irodalmi valóság. Szeged 1998.

Lélektől lélekig (Osztrák–magyar–közép-európai összefüggések). Szeged 2000.

Osztrák-magyar modernség a boldog(?) békeidőkben. Szeged 2001.

A Monarchia-irodalom problémáit érinti:

Fried István: *Ostmitteleuropäische Studien.* Szeged 1994.

Fried István: *East-Central-European Literary Studies.* Szeged 1997.

František Palacký kétszáz éve. 1798–1998. Szerk. Fried István. Szeged 1998.

A tanszéki diákkör kötetei:

Antik és posztmodern. (Irodalomtudományi- és elméleti tanulmányok). Szeged 1994.

Szövegek között. (Budapesti és szegedi tanulmányok az irodalomelmélet/történet köréből). Szeged-Budapest 1996.

Szövegek között II. (Irodalomelméleti és -történeti tanulmányok Szegedről). Szeged 1997.

Szövegek között III. (Irodalomelméleti és -történeti tanulmányok Szegedről). Szeged 1999.

Szövegek között IV. Szeged 2000.

Szövegek között V. (Fejezetek a mai magyar irodalomból). Szeged 2001.

Felelős Kiadó: Fried István

Készült a Goldpress nyomdában, Szeged, Boldogasszony sugárút 53.

Felelős vezető: Illés Mihály

EGY-2h